

María Luisa Grau Tello

# La pintura mural en la esfera pública de Zaragoza

Departamento  
Historia del Arte

Director/es  
Lorente Lorente, Jesús Pedro

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



**Universidad**  
Zaragoza

Tesis Doctoral

# LA PINTURA MURAL EN LA ESFERA PÚBLICA DE ZARAGOZA

Autor

María Luisa Grau Tello

Director/es

Lorente Lorente, Jesús Pedro

**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

Historia del Arte

2012





# LA PINTURA MURAL EN LA ESFERA PÚBLICA DE ZARAGOZA (1950-1997)



Tesis Doctoral presentada por  
M.<sup>a</sup> LUISA GRAU TELLO

Dirigida por  
DR. D. JESÚS PEDRO LORENTE LORENTE

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA



DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA



LA PINTURA MURAL  
EN LA ESFERA PÚBLICA DE ZARAGOZA  
(1950-1997)

Tesis Doctoral presentada por  
M.<sup>a</sup> LUISA GRAU TELLO

Dirigida por  
DR. D. JESÚS PEDRO LORENTE LORENTE

Septiembre de 2012



# ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	13
1. Elección, justificación del tema y objetivos .....	13
3. Metodología de trabajo .....	24
4. Organización del tema .....	29
5. Agradecimientos .....	31
LA PINTURA MURAL EN ZARAGOZA DURANTE LA DICTADURA (DÉCADAS CINCUENTA Y SESENTA) .....	33
1. Algunas notas sobre España durante la dictadura .....	33
1.1. «La Virgen del Pilar dice...»: «¡Americanos! Os recibimos con alegría» Nacionalcatolicismo e influencia norteamericana en la Zaragoza de la década de los cincuenta y los sesenta .....	35
2. Consideraciones sobre el panorama artístico durante el franquismo .....	41
2.1. El contexto artístico en Zaragoza .....	46
3. La pintura mural en España durante la década de los cincuenta y sesenta .....	51
3.1. Una aproximación a la pintura mural durante la dictadura .....	56
4. La pintura mural de iniciativa pública en Zaragoza .....	62
4.1. La obra de Alejandro Cañada en el Aeropuerto de Zaragoza: <i>Símbolo del gran viaje</i> u <i>Origen de la Hispanidad</i> y <i>Los elementos sometidos</i> .....	63
4.1.1. Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad .....	64
4.1.2. Los elementos sometidos .....	67
4.1.3. Conclusiones .....	68
4.2. La pintura mural en el Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza: Manuel López Villaseñor y Javier Ciria .....	69
4.2.1. Manuel Villaseñor en el Salón de Sesiones de la DPZ: Por fin un gran ciclo de pintura mural en Zaragoza .....	70
Un pintor entre Italia y España: La primera fase de la intervención de Manuel López Villaseñor en el Salón de Sesiones de la Diputación Provincial de Zaragoza .....	77
Expansión de la Corona de Aragón por el Mediterráneo o La entrada de Alfonso V en Nápoles .....	77
La Unión de Castilla y Aragón y La Predicación de Santiago a los primeros cristianos aragoneses .....	80
La Unión de Castilla y Aragón .....	80
La predicación de Santiago a los aragoneses .....	81
Diez años después, la pintura mural vuelve a la Diputación Provincial: La segunda fase de la intervención de Manuel López Villaseñor en el Salón de Sesiones .....	83

4.2.2. Alegoría del Rey Fernando el Católico: una pintura mural de Javier Ciria para la Institución «Fernando el Católico» .....	90
4.3. Las pinturas murales del Gobierno Civil: un canto fallido al Estado franquista y al glorioso pasado de la ciudad de Zaragoza .....	94
4.3.1. Santiago predicando y la entrega de las llaves de Zaragoza a Alfonso I El Batallador .....	98
4.3.2. Los héroes de los Sitios de Zaragoza .....	100
4.3.3. Alegoría del Estado franquista .....	102
4.3.4. Conclusiones .....	104
4.4. La pintura mural de Javier Ciria en el nuevo mercado de pescados .....	105
5. La pintura mural de iniciativa privada .....	107
5.1. La pintura mural impulsada desde la iniciativa privada en Zaragoza .....	112
5.1.1. La pintura mural en los cines de Zaragoza .....	112
Y el cine apareció entre las musas del Parnaso. La pintura mural de Luis Berdejo en el Latino .....	116
El gran panneau de Andrés Conejo para el Cine Palafox .....	118
La fauna ibérica de Javier Ciria en el Teatro-Cine Fleta .....	121
La vuelta de Andrés Conejo a Zaragoza y su actuación en el cine Rex ...	124
5.1.2. La pintura mural en los cafés y restaurantes de Zaragoza .....	125
Fermín Aguayo: del esplendor del Dorado a la discreción de La Parrilla	131
Fortuna posterior .....	133
Cafetería Las Vegas: sabor norteamericano a orillas del Ebro .....	135
La entrada a Las Vegas .....	137
Cuando los ritmos brasileños se entremezclan con el aroma del café ....	138
El mural de M. <sup>a</sup> Antonia Dans para el salón de té .....	139
Conclusiones .....	141
M. <sup>a</sup> Pilar Burges y su aportación a la pintura mural en Zaragoza .....	142
Formación y carrera profesional .....	143
La pintura mural de M. <sup>a</sup> Pilar Burges .....	149
Restaurante-cafetería Palafox .....	150
Club de Oficiales de la Base Americana .....	150
«Calles de la Ciudad» en el Restaurante La Vital .....	152
Restaurante-Bar París .....	154
Sala de fiestas Corinto .....	155
La pintura mural de José Baqué Ximénez en el Club Cultural del Banco de Aragón .....	156
Radio Juventud y Julián Borreguero .....	158
Una grotesca visión del Carnaval en el mural de Julián Borreguero para Río Club .....	159
La vuelta de Manuel López Villaseñor a Zaragoza. Una alegoría espiritual de la Farmacia para el Instituto Uta .....	161

LA PINTURA MURAL EN ZARAGOZA DURANTE EL PERIODO DE LA TRANSICIÓN .....	167
1. Algunas notas sobre España en el periodo de la Transición .....	167
1.1. El periodo de la Transición en Zaragoza .....	169
2. Consideraciones sobre el panorama artístico nacional durante los setenta .....	172

2.1. Un acercamiento al escenario artístico zaragozano .....	176
3. La pintura mural en Zaragoza durante los setenta. Del declive de la pintura mural en espacios interiores y su aparición en las calles de la ciudad .....	179
3.1. La pintura mural llega a los centros sanitarios: el mural de Mariano Villalta en la Nueva Clínica Quirón .....	180
3.2. Aire pop en la Feria de Muestras de Zaragoza. Una pintura mural de José Luis Cano .....	183
3.3. La intervención de Pedro Fuertes en el Hogar Extremeño .....	185
4. La calle es nuestra: la presencia de la pintura mural en el espacio urbano durante la Transición .....	187
4.1. La pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza .....	202
4.1.1. Coloreando las calles del Tubo. La propuesta de José Manuel Broto, Ángel y Vicente Pascual .....	204
4.1.2. Entre brochas, barrios y ansias de cambio. La pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza .....	207
Origen e historia del Colectivo Plástico de Zaragoza .....	207
Política, sociedad y cultura en la actividad del CPZ .....	212
La producción artística del Colectivo Plástico de Zaragoza .....	214
La pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza .....	216
La tapia de Castillejos, primer escenario de la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza .....	218
Una pintura mural para la Asociación de Propietarios del Barrio de La Paz .....	223
Pintando con niños. La intervención del CPZ en la Guardería de Belén .....	225
Un paso más allá: pancartas-murales para la Almozara .....	226
Un mural para la fachada del Disco-bar Liverpool .....	230
La oficialización del CPZ: los murales del Día de la Autonomía de Aragón .....	231
Conclusiones .....	232
4.1.3. El mural del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. ....	232
4.1.4. La experiencia mural chilena llega a Zaragoza: la intervención de la Brigada Pablo Neruda en la plaza de Santa Cruz .....	234
LA PINTURA MURAL EN ZARAGOZA EN LA DEMOCRACIA (DÉCADAS OCHENTA Y NOVENTA) .....	237
1. Algunas notas sobre la España de la democracia .....	237
1.1. Una aproximación a la Zaragoza de la democracia .....	238
2. Aproximación al panorama artístico de la democracia .....	242
2.1. Una aproximación al panorama artístico de Zaragoza durante la democracia ....	243
3. Y tras los nubarrones, todo se llenó de color. La «invasión» de la pintura mural tras la llegada de la democracia .....	245
3.1. La pintura mural en edificios públicos de Zaragoza .....	250
3.1.1. Entre héroes y profetas: <i>La Eneida</i> de José Luis Cano en el Museo Pablo Gargallo .....	255
3.1.2. La Escuela Municipal de Música y Jesús Buisán .....	259
3.1.3. El Pignatelli: «la casa de todos los aragoneses» .....	261
Un dibujo con vocación mural: <i>El hombre que fumaba Ideales</i> .....	263



Cuatro cúpulas y cuatro pintores en el Pignatelli .....	266
En el paraíso terrenal de Eduardo Salavera .....	266
La visión oriental de La Hermandad Pictórica .....	269
<i>Mediterránea</i> , Pedro Giralt en el Pignatelli .....	272
El origen del <i>Paraíso</i> de Pascual Blanco .....	275
3.1.4. Jorge Gay y José Manuel Broto, dos testimonios del arte actual en el Teatro Principal de Zaragoza .....	277
Jorge Gay y la huella de la posmodernidad: <i>Pintura para una arquitectura o la inquietante e innecesaria mano</i> .....	278
<i>Zaragoza</i> , la abstracción de José Manuel Broto en el Teatro Principal ...	282
3.1.5. La estancia del guardián y la llegada de la luz, una alegoría de la democracia en las Cortes de Aragón .....	284
3.1.6. La Cultura también llega a los barrios. La pintura mural de Sergio Abraín y Miguel Ángel Encuentra en el Centro Cívico Delicias. ....	286
Del mural de Javier Ciria al de Miguel Ángel Encuentra .....	288
Las estructuras tubulares de Sergio Abraín .....	290
Conclusiones .....	292
3.1.7. La pintura mural en el Centro Deportivo Municipal Ramiro Solans: Jorge Gay y Margó Venegas .....	292
Olimpia .....	294
La visión crítica de Margó Venegas .....	296
3.1.8. La actuación de José Luis Cano en el Torreón de Fortea .....	297
El particular <i>Mon Parnasse</i> de José Luis Cano .....	297
Una <i>Vanitas</i> del siglo xx .....	300
Una singular pintura de techos .....	301
3.1.9. La caída de los viejos símbolos: <i>La ciudad de la Paz (Iustitia, Libertas, Aequalitas)</i> .....	302
3.1.10. El escaparate de Aragón en el Mundo: la pintura mural de José Manuel Broto en el Pabellón de Aragón de la Exposición Universal de Sevilla '92. ....	304
3.1.11. La ciudad soñada. Cúpula I y Cúpula II .....	307
3.1.12. El Auditorio de Zaragoza: Jorge Gay y el gran palacio de la música .....	311
3.1.13. Y llegó el final de la pintura mural. La Casa de los Morlanes y Santiago Arranz .....	316
3.2. El papel de la pintura mural en el espacio urbano .....	323
3.2.1. Zaragoza en <i>technicolor</i> : la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza .....	326
El papel de la pintura mural en la democratización de la Cultura .....	327
La pintura mural en la rehabilitación urbana: Casco histórico, calidad ambiental y color .....	331
3.2.2. Pintura en fachadas: el espacio urbano de Zaragoza se llena, por fin, de color .....	334
La experiencia piloto de la plaza del Rosario .....	336
El mural de la Plaza de San Miguel .....	338
El Barrio de San Pablo .....	341
Zumalacárregui n.º 44 .....	342
Conclusiones .....	343

3.2.3. Miguel Ángel Arrudi y la práctica de la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza .....	345
El mural de la sede del PSOE .....	347
Centro Deportivo Municipal Gran Vía .....	348
Centro Cívico Delicias .....	348
4. La pintura mural de iniciativa privada en los espacios de ocio de Zaragoza .....	349
4.1. Julián Borreguero en el Restaurante Bahía .....	353
4.2. Sergio Abraín en el Restaurante El Caball .....	355
4.2.1. La pintura mural del salón de la planta calle .....	355
4.2.2. La pintura mural en el salón del sótano .....	356
4.3. La vuelta de la pintura mural a los cines: <i>Rex Lynx</i> de Darya von Berner en Palafox-Las Salas .....	357
4.4. Días de vino y flores en la Creperie Flor .....	361
4.5. <i>Les oiseux amoureux</i> de Jorge Gay en La Zaragozana .....	362
CONSIDERACIONES FINALES .....	365
BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES .....	371
APÉNDICE DOCUMENTAL .....	395
APÉNDICE DE PRENSA, PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y CATÁLOGOS .....	427
INVENTARIO DE OBRAS .....	461



El ambiente natural de las obras artísticas son las plazas, los jardines, los edificios públicos, las fábricas, los aeropuertos: todos los lugares donde el Hombre perciba al Hombre como a un compañero, como a un asociado, como a una mano que ayuda, como a una esperanza, y no como la flor marchita del aislamiento y de la indiferencia.<sup>1</sup>

CARLOS RAÚL VILLANUEVA

Pero, ¿cómo realizar un arte monumental y heroico, un arte público? Arte público, nos dijimos, es igual a arte mural.<sup>2</sup>

SIQUEIROS

---

1 VILLANUEVA, Carlos Raúl, *La integración de las artes*, Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, 1960, p. 11.

2 SIQUEIROS ALFARO, David, *Cómo se pinta un mural*, México, Ediciones Taller Siqueiros, 1977, p. 24.



# PRESENTACIÓN

## 1. Elección, justificación del tema y objetivos

Casi sin saberlo, la pintura mural ha estado presente en mi vida desde la infancia, cuando, ya entonces, mi atención se centraba en las pinturas que animaban las calles de mi pueblo, acompañándome cada mañana cuando me dirigía al colegio o en mis paseos, de forma que, aún hoy en día, esos momentos y esos itinerarios, que hoy ya no recorro pero sí recuerdo, están inseparablemente ligados a esas pinturas, que por mucho tiempo se encontraron allí y que ya han desaparecido. Verdaderamente no eran demasiados los ejemplos existentes, pero sí de gran intensidad, fruto de intervenciones de *community arts* con niños del Colegio de Educación Especial «Gloria Fuertes» y con adolescentes del Instituto «Pablo Serrano» que, con su colorido, su inmediatez, su autenticidad y su vitalidad anulaban tapias grises para abrir una ventana a un mundo idealista y esperanzador que hablaba de convivencia y de paz.

Lejos de terminar aquí, este contacto con la pintura mural continuaba cada vez que viajaba a Zaragoza con mi familia. Después de 100 km sin dejar de preguntar cuánto faltaba para llegar, nuestro coche atravesaba la gris y monótona avenida de Miguel Servet que daba acceso a Zaragoza; teóricamente ya estábamos en nuestro destino, sin embargo, para mí la entrada a la ciudad no se producía hasta que pasábamos por la plaza de San Miguel y nos encontrábamos con el mural de la Puerta del Duque de la Victoria; en lugar de identificar el final del trayecto con una calle anónima y repleta de tráfico, que consideraba carente de identidad y encanto, mi mente prefería ver en esta pintura, grande y llena de color, el elemento característico, reconocible y amable que nos daba la bienvenida y que nos anunciaba que habíamos llegado a Zaragoza. Siempre la contemplé estando dentro del coche y de una manera fugaz, sin embargo, estas condiciones no restaban valor a la experiencia: cuando a nuestra vuelta intuía que nos acercábamos a la plaza, empezaba a observar curiosa a través de la ventanilla para echar un último vistazo al mural y decir adiós a Zaragoza.

Nada me hacía presagiar que tras estos primeros contactos, que fueron quedando disipados con el paso del tiempo, la pintura mural volvería a convertirse en mi objeto de interés, si bien desde unos presupuestos muy distintos. En 2007 el Gobierno de Aragón me concedió la Beca de Investigación para la realización de la Tesis Doctoral que dedicamos a la práctica de la pintura mural en la esfera pública zaragozana durante la segunda mitad del siglo xx. Dirigida por el Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente, esta Tesis Doctoral se inserta dentro de la línea de investigación sobre arte público que han impulsado el Dr. Manuel García Guatas y el propio Dr. Jesús Pedro Lorente dentro del Departamento de Historia del Arte. Esta labor científica se ha canalizado principalmente a través del Grupo de Investigación Consolidado *Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública*, al que yo misma he pertenecido, y del proyecto de investigación *Arte público para todos: propuestas de estudio y musealización virtual*, del que también he sido miembro. Por tanto, la tradición investigadora es ya larga y cuenta con abundantes e interesantes aportaciones que profundizan en el conocimiento del arte

público en Aragón y, más concretamente, en el ámbito de la escultura urbana, lo que nos llevó a querer dedicar esta Tesis a aquellos terrenos del arte público que hasta entonces no se habían abordado. Fue el Dr. Jesús Pedro Lorente quien me sugirió la posibilidad de dedicar mi tema de investigación a un área del arte público, escasamente estudiada hasta entonces, como era la pintura mural, acotando la investigación al marco de la ciudad Zaragoza durante la segunda mitad del siglo xx. Ciertamente, el tema propuesto se presentaban como una opción interesante: por un lado, ofrecía la posibilidad de iniciar una nueva vía de investigación con la que adentrarnos en otras vertientes del arte público de características muy distintas a las de la escultura y, por otro lado, permitía desarrollar una intensa labor investigadora al tratarse de un asunto prácticamente inédito (ver el estado de la cuestión). Es por todo ello, que la conjunción de estos dos aspectos convierte a esta Tesis Doctoral en una novedad dentro de la investigación sobre el arte público en Aragón al ser la primera que abandona el ámbito de la escultura para centrarse en la pintura mural. En este mismo sentido, hay que hacer también referencia a la Tesis Doctoral sobre el mural cerámico que Sonia Arilla Satué está realizando bajo la dirección del Dr. Jesús Pedro Lorente, y que viene a dar continuidad a ese interés por llevar el conocimiento del arte público más allá de la escultura urbana.

Nuestra investigación arranca con la realización del trabajo conducente a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, dedicado al estudio de la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza desde 1975, por ser la fecha en que se realiza la primera intervención, hasta el año 2008. Este marco cronológico y temático, condicionado por las características del DEA, debía ser revisado a la hora de plantear la Tesis Doctoral, de modo que, tras valorar los ejemplos existentes y las posibilidades que ofrecía su estudio, decidimos centrar nuestra investigación en el periodo comprendido entre 1950 y 2000. Se trataba de un marco cronológico amplio, condicionado, en un primer momento, por la necesidad de recoger en nuestra investigación un repertorio de obras lo suficientemente extenso como para llevar a cabo una Tesis Doctoral, algo que no era posible si nos centrábamos en un periodo de tiempo más breve. Por otro lado, la segunda mitad del siglo xx representaba un periodo de gran trascendencia para nuestra historia reciente por los acontecimientos históricos sucedidos y por el colosal progreso experimentado en pocos años, por tanto, la elección de este marco cronológico nos procuraba la oportunidad de seguir la evolución política, social, económica y cultural del país a través de la práctica de la pintura mural.

Además de ampliar el marco cronológico con respecto a lo propuesto en el DEA, también procedimos a abordar nuevos ámbitos que iban más allá del espacio urbano. Nuestra intención era enfocar el estudio de la pintura mural como expresión del arte público, de modo que ampliamos nuestro objeto de investigación al conjunto de la «esfera pública», término acuñado por Jürgen Habermas para referirse a todos aquellos ambientes en los que la ciudadanía tiene la oportunidad de generar corrientes de opinión sin la necesidad de pertenecer a la clase política dominante. De esta forma, a la presencia del espacio urbano hay que sumar los edificios de titularidad pública, los espacios dedicados al ocio, como son las salas de cine, los teatros, los cafés y restaurantes, medios de comunicación, instituciones culturales u hospitales a través de los cuales, además, se propicia el encuentro entre la creación artística y el ciudadano. Esta Tesis no pretende ser un estudio completo y exhaustivo de toda la pintura mural realizada en estos cincuenta años de historia: por un lado, hemos de tener en cuenta que, aunque hemos procurado hacer un rastreo en profundidad con el que reunir el mayor número posible de obras, probablemente muchas de las realizadas desde la iniciativa privada han quedado en el olvido o han pasado desapercibidas en nuestra labor de búsqueda; por otro lado, hemos creído conveniente incluir únicamente los ejemplos más significativos

bien por su autoría, por su calidad artística, por su singularidad o por resultar un elemento representativo del momento en que se realizó.

En relación a este estudio queremos señalar que, desde su inicio, nos propusimos alcanzar unos objetivos, breves pero concretos, que pasamos a señalar:

- Ante el desconocimiento generalizado que existe en torno a la cuestión de la pintura mural en Zaragoza, nuestro primer objetivo ha sido localizar el mayor número posible de las obras que se han realizado en la ciudad desde 1950 hasta la actualidad para, con esta información, dar forma a un inventario en el que reunir la información correspondiente a cada una de las mismas.
- Insertar el estudio de la pintura mural dentro del contexto político, social y cultural de los tres periodos abordados, con el fin de descubrir los factores que motivaron la práctica de la pintura mural en la dictadura, en la transición y en la democracia.
- Con la intención de ofrecer un estudio de las obras que vaya más allá del mero comentario artístico, el segundo de nuestros objetivos es trazar la historia de cada una de las pinturas incluidas en la investigación, partiendo de las causas concretas que originaron el encargo y su posterior realización, hasta finalizar con un análisis artístico de las mismas.
- Lejos de limitarnos a ofrecer una mera recopilación de obras, otro de nuestros objetivos es determinar las características y particularidades que presentó la práctica de la pintura mural en la dictadura, en la transición y en la democracia, para así definir el panorama de la pintura mural y su evolución a lo largo de la segunda mitad del siglo xx, profundamente ligada a las transformaciones de orden político y social.
- El último objetivo, pero para nosotros de primera importancia, es reivindicar la importancia que juega la presencia de la pintura mural dentro del ámbito del arte público y, muy especialmente, en el caso de las realizaciones en el espacio urbano, a veces escasamente consideradas, por las interesantes implicaciones que muestra en el plano artístico, funcional y social.

## 2. Estado de la cuestión

Al aproximarnos al conocimiento de la pintura mural realizada durante el siglo xx en España, una de nuestras primeras apreciaciones fue la escasez de investigaciones al respecto, un vacío que se hacía aún más patente cuando lo comparábamos con la atención que sí recibían otros ámbitos de la creación artística en el pasado siglo. No pretendemos hacer un estado de la cuestión sobre los estudios sobre la pintura mural en España, esa tarea la dejamos para el ámbito zaragozano, pero tampoco queremos dejar de señalar algunas de las aportaciones más importantes que existen sobre este tema.

Uno de los primeros en aproximarse al estudio de la pintura mural en la dictadura fue Gabriel Ureña<sup>1</sup> quien, a través de sus diferentes publicaciones, se encargó de dibujar un primer panorama de lo que fue la práctica de la pintura mural en el franquismo. Aunque sin entrar en detalles, Ureña ofrece un extenso listado con los nombres de los principales autores, algunas de las pinturas murales realizadas en estos años y una valoración de lo que quiso ser y finalmente fue la pintura mural en el

---

1 UREÑA, Gabriel, «La nueva pintura de la España eterna», en BONET CORREA, Antonio (coord.), Arte del franquismo, Madrid, Cátedra, 1981 y UREÑA PORTERO, Gabriel, «La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos», en BONET CORREA, Juan Antonio (coord.), Arte del franquismo, Madrid, Cátedra, 1981. UREÑA, Gabriel, Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940-1959, Madrid. Ediciones Istmo, 1982



régimen franquista. La Tesis Doctoral de Ángel Llorente, *Arte e ideología en la España de la postguerra*,<sup>2</sup> supone otra referencia indispensable para el conocimiento de la pintura mural en el franquismo, a pesar de que este asunto no era el principal objeto de estudio en su investigación. A través de la consulta de las publicaciones periódicas de la época, Llorente consiguió reunir la valoración que los críticos, teóricos y personajes afines al franquismo hacían de la pintura mural como manifestación artística más apropiada para el nuevo régimen. No es, por tanto, un estudio de obras sino un análisis teórico de lo que representaba la idea de pintura mural en los primeros años de la dictadura. Distinto es el enfoque que dio Constancio Collado Jareño a su Tesis Doctoral *La pintura mural en la ciudad de Valencia durante el franquismo, 1939-1975. Un estudio de catalogación*,<sup>3</sup> donde sí se realizaba un estudio y análisis de obras concretas, a través de un proceso de catalogación, documentación y análisis artístico.

Durante el periodo correspondiente a la Transición se asistió a un giro radical en el concepto y la práctica de la pintura mural, que pasaba a convertirse en uno de los medios de expresión, en clave política y social, al alcance de la sociedad. La singularidad y la intensidad de estas experiencias originaron la aparición de publicaciones, editadas casi al mismo tiempo en que se realizaban estas pinturas, en las que se dejaba constancia de este fenómeno, lo que las convierte en un testimonio de primera importancia a la hora de conocer las impresiones y el ánimo con el que se acogió este nuevo modo de expresión social y artística. En concreto, nos referimos a la obra de Alexandre Cirici *Murals per la llibertat*,<sup>4</sup> donde se reunía un amplio repertorio fotográfico de las pinturas que los diferentes partidos políticos, sindicatos y asociaciones de vecinos habían realizado en la ciudad de Barcelona con motivo de las elecciones generales de junio de 1977; y también a la publicación de Equipo Diorama sobre las pinturas murales que cubrieron las calles de Madrid con motivo del referéndum de 1976.<sup>5</sup> Aunque en el mismo momento de su realización suscitó un intenso interés, el fenómeno de la pintura mural en la Transición ha sido raramente atendido con posterioridad. Entre estas escasas aportaciones, se encuentra la Tesis Doctoral de Tomás Muñoz Asensio, *Arte mural urbano. Madrid 1981-1991*,<sup>6</sup> en el que aborda los proyectos de pintura mural que la A.P.S.A. llevó a cabo en los barrios de Madrid durante la época de la Transición. También hemos de referirnos al caso de Valencia, concretamente a las intervenciones de pintura mural realizadas en Orihuela con motivo del homenaje a Miguel Hernández y que han sido reunidas en una publicación actual donde se recogen, precisamente, estos actos en recuerdo del poeta.<sup>7</sup>

Cuando nos adentramos en el estudio de la pintura mural en la democracia, una de las citas obligadas es *A propósito de arquitectura y pintura*<sup>8</sup> por ser una de las pocas publicaciones, quizá la

---

2 LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Antonio Bonet Correa, Departamento de Historia del Arte III, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

3 COLLADO JAREÑO, Constancio, *La pintura mural en la ciudad de Valencia durante el franquismo, 1939-1975. Un estudio de catalogación*, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1989.

4 CIRICI, Alexandre, *Murals per la llibertat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Monesterrat, 1977.

5 EQUIPO DIORAMA, *Pintadas del referéndum*, Madrid, Equipo Diorama, 1977.

6 MUÑOZ ASENSIO, Tomás, *Arte mural urbano. Madrid 1981-1991*. Tesis Doctoral dirigida por el Dr. José María González Cuasante, Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

7 MORENO SÁEZ, Francisco (Coord.), *Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández 1976-2010*, Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2010.

8 CASTILLA GARCÍA, M.<sup>a</sup> Luisa, *A propósito de arquitectura y pintura (1982-1989)*, Granada, Colegio Oficial de Arquitectos de Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1990, s/p.

única que se haya realizado, en las que se aborda la práctica de la pintura mural en la democracia, motivada precisamente por el considerable número de obras que se venían realizando desde comienzos de los ochenta. Desde finales de esta misma década, nos encontramos con las primeras Tesis Doctorales dedicadas al estudio de la práctica mural. Una de las primeras es la de Domiciano Fernández Barrientos que, bajo el título *Ficción y realidad de espacio como integrantes de la arquitectura y la pintura*,<sup>9</sup> analizaba el proceso creativo de la pintura mural. A ésta se sumarían en los primeros años noventa dos Tesis sobre la pintura mural en el espacio urbano, planteadas desde enfoques muy distintos: *La opción de la pintura mural como integración del arte en el medio urbano*<sup>10</sup> de Begoña Intxaustegi Domínguez y *Arte mural urbano. Madrid 1981-1991*, de Tomás Muñoz Asensio. Ya en fechas más recientes, tenemos que señalar las investigaciones de Carlos Montoya Alonso y *La pintura mural religiosa en el Madrid del siglo XX*,<sup>11</sup> Juan Antonio Canales Hidalgo, como autor de la Tesis Doctoral *Pintura mural y publicidad exterior. De la función estética a la dimensión pública*<sup>12</sup> y Cielo Vargas Gómez con *Habitar desde la superficie: espacio y gesto decorativo. Un acercamiento a las intervenciones artísticas sobre muro desde el minimalismo a nuestros días*<sup>13</sup> a las que viene a añadirse está que aquí presentamos y que pretende profundizar, un poco más, en el conocimiento de la pintura mural realizada durante el siglo xx en España.

Podemos decir que la pintura mural contemporánea ocupa un lugar cada vez más importante dentro del panorama de la investigación. Esto se refleja en el número creciente de Tesis dedicadas a este asunto, así como en las actividades científicas relacionadas con la pintura mural. Nos referimos al Congreso Internacional de la Asociación Española de Críticos de Arte de 2009, dedicado al Arte Público, donde se incluyó una sección sobre pintura mural,<sup>14</sup> o a las jornadas sobre la «Pintura mural moderna y contemporánea: técnicas, valor y conservación», celebradas en el pasado mayo de 2012 y organizadas por el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia.

Centrándonos ya en el caso zaragozano, tenemos que poner de relevancia la ausencia casi total de publicaciones dedicadas a la práctica de la pintura mural durante la segunda mitad del siglo xx,

---

9 FERNÁNDEZ BARRIENTOS, Domiciano, *Ficción y realidad del espacio como integrantes de la arquitectura y la pintura*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Luis Alonso Fernández, Departamento de Bellas Artes, Universidad de La Laguna, 1987.

10 INTXAUSTEGUI DOMÍNGUEZ, Begoña, *La opción de la pintura mural como integración del arte en el medio urbano*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Josu Rekalde Izagirre, Departamento de Pintura, Universidad del País Vasco, 1991.

11 MONTOLYA ALONSO, Carlos, *La pintura mural religiosa en el Madrid del siglo XX*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Domiciano Fernández Barrientos, Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

12 CANALES HIDALGO, Juan Antonio, *Pintura mural y publicidad exterior. De la función estética a la dimensión pública*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Juan Bautista Peiró López y el Dr. Joaquín Aldás Ruiz, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

13 VARGAS GÓMEZ, Cielo, *Habitar desde la superficie: espacio y gesto decorativo. Un acercamiento a las intervenciones artísticas sobre muro desde el minimalismo a nuestros días*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Juan Bautista Peiró López y el Dr. Juan Antonio Canales Hidalgo, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

14 Remitimos a las actas del Congreso, donde se pueden consultar la ponencia que presentó el Dr. Juan Bautista Peiró y las comunicaciones de los participantes; BAUTISTA PEIRÓ, Juan Bautista, «El muro como soporte en la pintura contemporánea: Anotaciones marginales», en *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte, 2009. Arte público hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica*, Valladolid, AECA/ACYLCA, 2010, pp. 159-167; GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, REVILLA HERNÁNDEZ, Ana María, «La pintura mural en los espacios de ocio de Zaragoza, desde 1950 hasta la actualidad», en *ibídem*, pp. 169-181; ALONSO SANTAMARÍA, José Ramón, PALENZUELA LÓPEZ, Carmen M.<sup>a</sup>, «Arte popular urbano. El graffiti en Castilla y León», en *ibídem*, pp. 183-191.

quizá porque, al carecer del desarrollo que sí han gozado otras manifestaciones artísticas, no ha despertado el interés de la comunidad investigadora. No es posible, por tanto, reseñar publicaciones o artículos de carácter general en los que se aborde la pintura mural en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo xx de modo que, para poder encontrar referencias sobre este asunto, será necesario acudir a la consulta de publicaciones dedicadas a otros temas, en las que aparece la pintura mural de modo tangencial, o bien a artículos, más bien escasos, en los que se estudian casos concretos. Además, hemos de referirnos a las monografías sobre los pintores y los catálogos de las exposiciones como otras dos fuentes en las que ha sido posible obtener información sobre nuestro tema de estudio. Para matizar un poco más este panorama, hemos de señalar que la mayor parte de las publicaciones corresponden a las obras realizadas durante la dictadura y, así, nos encontramos con que el número de referencias bibliográficas va disminuyendo conforme nos acercamos a la actualidad.

Comenzando por el periodo correspondiente a la dictadura, hemos de decir que el ciclo mural que Villaseñor pintó para la DPZ es la obra que mayor número de publicaciones ha generado, dada su notable calidad artística así como la relevancia del autor. Ya en el momento de su realización, Camón Aznar<sup>15</sup> publicó una crítica en *Goya* en la que valoraba la exposición del Museo de Arte Contemporáneo donde Villaseñor había mostrado estos murales antes de su instalación; si bien la reseña no daba información sobre este conjunto de pinturas, Camón Aznar sentenciaba que era lo mejor de todo lo que el pintor había presentado en la exposición. Más detalles aportaba Federico Torralba<sup>16</sup> en el artículo publicado en la revista *Zaragoza* donde, junto a otras obras de la DPZ, comentaba someramente la iconografía representada, al mismo tiempo que alababa la calidad artística de estos murales. Aunque hemos hallado más referencias a esta obra,<sup>17</sup> no es hasta la década de los noventa cuando encontramos publicaciones que profundizan verdaderamente en el conocimiento de la pintura mural de Villaseñor; nos referimos a la monografía que le dedicó Antonio Zarco,<sup>18</sup> en la que se refiere a la obra de la DPZ junto al resto de conjuntos murales que realizó el pintor a lo largo de su vida, pero sobre todo al artículo de José Ignacio Calvo Ruata<sup>19</sup> sobre el ciclo mural de Manuel López Villaseñor en el Salón de Plenos de la Diputación Provincial de Zaragoza. Es ésta la publicación más exhaustiva que se ha realizado de la obra de Villaseñor, donde el autor presenta un estudio pormenorizado del conjunto, en el que aborda el origen del encargo, la iconografía representada y un análisis artístico, sumando a todo ello un anexo documental donde recoge y transcribe la documentación habida en el archivo, y que ha resultado de gran utilidad en nuestra investigación. Por otro lado, hemos de referirnos también a la tesis doctoral que Víctor Chacón Ferrey dedicó a Manuel Villaseñor,<sup>20</sup> y en la que se refiere, sin hacer aportaciones significativas, al ciclo de la DPZ y al mural que realizó para el Instituto ULTA.

15 AZNAR, Camón, «El arte en Madrid», en *Goya*, nº 9, noviembre-diciembre 1955, pp. 214-215.

16 TORRALBA, Federico, «Catálogo de obras artísticas propiedad de la Excma. Diputación Provincial», en *Zaragoza*, nº xvii, 1963, Zaragoza, Excelentísima Diputación Provincial, pp. 106-108.

17 ZUBIRI, Antonio, «XXV años de Paz en la provincia de Zaragoza», en *Zaragoza*, nº xx, 1964, p. 36; BELTRÁN, Antonio, «XXV años de Paz en el mundo zaragozano de la Cultura», en *Zaragoza*, nº xx, 1964, pp. 45-47.

18 ZARCO, Antonio, *Villaseñor*, Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1990.

19 CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación-Diputación General de Aragón, 1991, pp. 371-392; este mismo artículo fue presentado en el catálogo de la que fue la última exposición dedicada a Manuel L. Villaseñor en vida de éste, celebrada además en Zaragoza, CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Cajalón, 1996, pp. 11-32.

20 CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

Menos favorable se muestra el panorama cuando nos referimos al resto de autores y de realizaciones de pintura mural de iniciativa pública. En el caso de Alejandro Cañada, contamos con la monografía de Xavier Sabata<sup>21</sup> donde, entre toda la producción artística del pintor, se hace referencia a su labor como muralista, incluyendo un completo repertorio fotográfico de estas obras, pero sin llegar a profundizar en la información aportada, que se limita a notas puntuales sobre las mismas que, por otro lado, nos han sido de utilidad en nuestro estudio. Por lo que respecta al artículo que Jesús Costa y Blanca E. López<sup>22</sup> dedicaron a la pintura mural de Alejandro Cañada, nos encontramos con una visión general de sus trabajos murales, que nos permite acercarnos un poco más esta dedicación del pintor, aunque sin ser tampoco un estudio detallado. Junto a estas publicaciones, contamos con la investigación de M.<sup>a</sup> Isabel Sepúlveda Sauras<sup>23</sup> sobre la creación artística en los cincuenta; en ella, Sepúlveda dedica un epígrafe a Alejandro Cañada, en el que incluye, entre otros, un breve comentario sobre el mural que pintó para el Aeropuerto de Zaragoza, aportando una mayor cantidad de datos que en los casos anteriores, obtenidos a través de la prensa diaria de la época. Nos son mucho más abundantes las referencias existentes sobre la pintura mural de Javier Ciria; Federico Torralba<sup>24</sup> reseñó, de manera sucinta, su mural para el seminario de la Institución «Fernando el Católico» en el que, lejos de valoraciones artísticas, realizó una descripción iconográfica que nos ha resultado de gran ayuda para conocer esta obra, a día de hoy, oculta tras una pared de madera. Su faceta de pintor muralista fue comentada también en el catálogo de la exposición<sup>25</sup> que le dedicaron tras su fallecimiento; en diversas ocasiones, los autores de los textos, Andrés Álvarez, Ángel Azpeitia y Wifredo Rincón, hacen referencia a la labor mural que Ciria llevó a cabo a lo largo de la década de los cincuenta y sesenta, apuntando algunas de las ciudades donde trabajó así como los trabajos que realizó en Zaragoza, aunque sin aportar información que profundice en el conocimiento de estos últimos. Interesante resulta la autobiografía incluida en el catálogo, donde Ciria enumera los murales que ha realizado en diferentes ciudades del país, así como las fotografías y los bocetos de otros murales que no se llegaron a materializar. Por último hemos de decir que, a excepción de lo aparecido en la prensa diaria, tan sólo hemos podido consultar el artículo de José María Alagón<sup>26</sup> donde analiza, junto a otros artistas, la producción de pintura mural religiosa de Manuel Navarro y Leopoldo Navarro, sin incluirse, por tanto, el caso de su conjunto mural para el Gobierno Civil.

Si nos acercamos a la práctica de la pintura mural en los espacios de ocio de la ciudad, nos encontramos con que existe un mayor número de publicaciones en las que se incluyen referencias a este tipo de obras. En primer lugar, hablamos de los artículos aparecidos ya en la época y dedicados al cine Dorado<sup>27</sup> que, aunque queda fuera de nuestro marco cronológico, no nos resistimos a

---

21 SABATA SERRA, Xavier, *A. Cañada. Antología de un pintor*, Barcelona, Art-Book 90, 1991, pp. 63-90.

22 COSTA FANDOS, Jesús, LÓPEZ CAMBRA, Blanca E., «Notas sobre la pintura mural de Don Alejandro Cañada en Aragón», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación-Diputación General de Aragón, 1991, pp. 217-232.

23 SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 356-361.

24 Op. Cit., TORRALBA, «Catálogo de obras artísticas propiedad...», p. 108

25 ÁLVAREZ GRACIA, Andrés (Comisario), *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica. Palacio de Sástago. Zaragoza. 20 mayo-26 junio, 1994*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, Galería Almazán, 1994, pp. 44-46, 58-59, 64.

26 ALAGÓN LASTE, José María, «Las artes plásticas en los pueblos de colonización de la zona de la Violada», en *AACA Digital*, nº 15, junio de 2011.

27 ANÓNIMO, «La reforma del cine Dorado», en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 93-94, septiembre-octubre 1949, pp. 510-512.



incluirlo en este estado de la cuestión, y al Edificio Zaragoza Urbana S.A. donde se habla del cine Palafox y el mural que en él realizara Andrés Conejo.<sup>28</sup> Ya en la actualidad, y salvando el caso del cine Dorado, al que Manuel García Guatas<sup>29</sup> le dedicó un artículo, las referencias que encontramos sobre pintura mural de iniciativa privada están englobadas dentro de otros estudios, es decir, no han generado artículos o publicaciones específicas en las que se hable de este tema. Amparo Martínez<sup>30</sup> es el principal referente en este sentido al haber incluido, dentro de su investigación sobre la arquitectura de los cines en Zaragoza, los murales de Luis Berdejo en el cine Latino, de Andrés Conejo en los cines Palafox y Rex y de Javier Ciria para el Fleta. Aborda estas obras con profundidad, contextualizándolas dentro del momento y del espacio en el que se sitúan, dando datos sobre su encargo y ejecución y realizando una valoración de las mismas. Sus investigaciones representan, en consecuencia, una de las más valiosas aportaciones con las que hemos contado a la hora de llevar a cabo nuestra Tesis doctoral. Las suyas son las referencias más importantes que encontramos sobre la pintura mural en los cines, pero no las únicas; en el caso de Luis Berdejo, hemos de sumar el catálogo de la exposición que se le dedicó en 1994,<sup>31</sup> donde aparecen datos concretos sobre su mural en el cine Latino, así como también sucede en caso del discurso pronunciado en su memoria en la Academia de Bellas Artes de San Luis.<sup>32</sup> De reciente publicación es el artículo dedicado a la restauración de los murales del Teatro Fleta que hiciera Javier Ciria,<sup>33</sup> donde, desde el punto de vista técnico, se da información sustanciosa relativa a este conjunto mural, asunto que hasta ahora no había sido abordado. Por lo que respecta a Andrés Conejo<sup>34</sup> y su intervención en los Palafox y Rex, no existen o no ha sido posible encontrar alusiones a las pinturas que realizó en Zaragoza, aunque sí sobre las que dejó en otras ciudades donde trabajó.

Al hablar de la pintura mural en cafés, restaurantes y otros espacios, nos encontramos con que el número de publicaciones existentes se reduce de nuevo; por lo general, la mayor parte de los comentarios son noticias dispersas sobre algunas de las obras realizadas en estos años o bien sobre sus autores. Entre las escasas referencias está, una vez más, la investigación que M.<sup>a</sup> Isabel Sepúlveda<sup>35</sup> realizó sobre la década de los cincuenta en Zaragoza y en la que la autora incluyó un apartado donde enumeraba, sin detenerse en detalles concretos, algunos de los locales de ocio abiertos en la época y la presencia de pintura mural en los mismos. Aunque parte de un enfoque generalista, basado en la información obtenida a través de la prensa de la época, ésta es la única o una de las esca-

28 RÍOS, Teodoro y YARZA, José de, «Edificio «Zaragoza Urbana S.A.» en Zaragoza», en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 165, septiembre de 1955, pp. 1-7.

29 GARCÍA GUATAS, Manuel, «El Dorado, todo un sueño», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación-Diputación General de Aragón, 1991, pp. 403-418.

30 MARTÍNEZ HERRANZ, «El teatro-cine Fleta y la renovación de la arquitectura zaragozana en la década de 1950», en *Artígrama*, nº 14, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1999, pp. 404-407; MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines en Zaragoza 1939-1975*, Zaragoza, Ediciones Elazar, 2005.

31 TUDELILLA, Chus (Comisaria), *Luis Berdejo (1902-1980) Exposición Antológica, La Lonja 26 de mayo 10 de julio 1994*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 1994.

32 NAVARRO LÓPEZ, Manuel y OLIVÁN BAILE, Francisco, *Sesión necrológica en memoria del Ilmo. Sr. D. Luis Berdejo Elipe por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, celebrada en sesión pública solemne, que tuvo lugar el día 27 de marzo de 1981, con la intervención de los M.I. Sres. Académicos, D. Manuel Navarro López y D. Francisco Oliván Baile*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1982, p. 57.

33 PAYUETA MARTÍNEZ, Alicia, MORALES RAMÍREZ, Susana, «Los murales de Javier Ciria procedentes del Teatro Fleta de Zaragoza. Parte I Proyecto para su restauración», en *Kausis*, nº 7, junio 2010, pp. 25-35.

34 MOSQUERA PEDROSA, Juan (Comisario), *Andrés Conejo 1914-1992, Centro Cultural del Conde Duque*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2000, p. 58.

35 SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensa Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 418-423.

sas publicaciones que abordan este tema, siendo, por tanto una valiosa aportación con la que podemos obtener una visión general del panorama. En esta misma publicación, Sepúlveda dedica otro epígrafe a M.<sup>a</sup> Pilar Burges,<sup>36</sup> donde vuelve a hablar sobre la pintura mural en Zaragoza, aunque de una manera muy somera. Más información aporta Jaime Esaín en el libro que dedicó a las pintoras aragonesas contemporáneas,<sup>37</sup> entre las que también se encuentra Pilar Burges. Buen conocedor de su carrera artística debido a la amistad que unía a ambos, Esaín repasa la formación artística y la trayectoria profesional de Burges, prestando atención a su dedicación como muralista, de la que ofrece datos relativos a su formación en la práctica de la pintura mural y, en menor medida y algo difusos, sobre las que obras que ésta realizó. Manuel García Guatas también se ha acercado a la obra mural de M.<sup>a</sup> Pilar Burges, más concretamente a sus pinturas para el Café París,<sup>38</sup> asunto sobre el que trató en uno de sus artículos, aportando datos relativos a las técnicas empleadas en su realización o su localización concreta en el café. Por último, hemos de referirnos a la reciente exposición *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986*, comisariada por Jesús Pedro Lorente, que ha venido a profundizar un poco más en el conocimiento de esta pintora.<sup>39</sup>

Aunque su trabajo como muralista se centró sobre todo en las iglesias, otro de los artistas incluidos en esta tesis es José Baqué Ximénez, pintor bien conocido y del que se ha publicado sobre su faceta como pintor de murales. En concreto, nos referimos al artículo de Cristina Giménez, donde exponía las características de su producción mural, deteniéndose en el comentario de sus obras más significativas.<sup>40</sup> A éste, tenemos que sumar el artículo de José María Alagón Laste,<sup>41</sup> anteriormente comentado, donde procede al estudio, concienzudo y en profundidad, de las obras que llevó a cabo en las iglesias de los pueblos de colonización, contextualizando su ejecución en el momento histórico y en el proceso constructivo de estos pueblos, aportando la historia del encargo y realizando un análisis artístico exhaustivo.

Aunque la figura de Fermín Aguayo también ha sido estudiada en profundidad,<sup>42</sup> además de ser objeto de numerosas exposiciones,<sup>43</sup> apenas si es posible encontrar análisis concernientes a los murales que pintó para La Parrilla. Sí contamos, por otra parte, con comentarios en los que se aportan datos puntuales y concretos sobre estas pinturas, relativos a su ubicación original o su posterior compra, y que han resultado de suma importancia a la hora de reconstruir la historia de este conjunto.<sup>44</sup> Algo parecido sucede en el caso de Julián Borreguero, del que tenemos

36 Ibídem, pp. 353-356.

37 ESAÍN, Jaime, *Pintoras aragonesas contemporáneas*, Zaragoza, Ibercaja, 1990, pp. 123-128.

38 GARCÍA GUATAS, Manuel, «Historias de esta vieja Facultad de Filosofía y Letras», en *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 21, 2006, pp. 715-716.

39 LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986*, Casa de los Morlanes 31 enero-8 de abril de 2012, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2012.

40 GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina, «La pintura mural de José Baqué Ximénez», en *Urano*, nº 1, pp. 31-36

41 ALAGÓN LASTE, José María, «Las artes plásticas en los pueblos de colonización de la zona de la Violada», en *AACA Digital*, nº 15, junio de 2011.

42 TRASOBARES RUIZ, Victoria, «Fermín Aguayo en París. Veinticinco años de producción pictórica, 1952-1977», en *Seminario de Arte Aragonés*, nº XLIX-L, Institución Fernando el Católico, 2002, pp.231-316. La autora dedicó su trabajo de investigación para la obtención del DEA a Fermín Aguayo y su producción artística.

43 F. Aguayo (1926-1977), *Palacio de la Lonja, del 5 de octubre al 3 de noviembre de 1985*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985; BONET, Antonio, LOMBA, Concha, *Fermín Aguayo. Exposición antológica*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 1 de febrero al 18 de abril de 2005, *Palacio de Sástago, Zaragoza, del 4 de mayo al 3 de julio de 2005*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

44 ANÓNIMO, «Adquisiciones y descubrimientos», en *Aragón Cultural*, nº 5, 2ª época, 1987, s/p.; GARCÍA GUATAS, Manuel, «Una mirada sobre la colección de pintura de las Cortes de Aragón», en VV.AA., *A primera vista. Colección de arte Cortes de Aragón, 20 abril-15 junio 1999*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1999, pp. 18-29.

que acudir a la consulta de sus catálogos para encontrar breves alusiones a algunos de sus trabajos murales.

Conforme avanzamos en el tiempo y nos acercamos al presente, se produce una considerable disminución en el número de referencias, ya de por sí escasas. En el caso de la Transición, únicamente contamos con publicaciones dedicadas a la pintura mural en el espacio urbano; debemos referirnos, en primer lugar, a los dos artículos que dedicó Alfredo Romero Santamaría al Colectivo Plástico de Zaragoza<sup>45</sup> y de los que llama la atención su temprana aparición, muy poco tiempo después de que se disgregara el grupo. En estos dos artículos, especialmente en el publicado en 1981, Romero traza la historia del grupo, expone su filosofía y presenta algunas de sus intervenciones más importantes, acompañando todo ello con la transcripción de documentos internos, relativos al funcionamiento del C.P.Z. Son, por tanto, dos primeras aproximaciones bastante completas, de consulta indispensable para un primer acercamiento al C.P.Z. y que fueron esenciales para iniciar nuestra investigación sobre este asunto. Aunque son las referencias más importantes, no han sido los únicos artículos dedicados a este asunto; años después apareció otro en la revista *Artefacto*,<sup>46</sup> donde se recogía una especie de manifiesto escrito en 1978 por el C.P.Z. y, por último, hemos de referirnos al artículo de José Manuel Pérez Lizano<sup>47</sup> dedicado al panorama artístico aragonés de la década de los setenta, y en el que se hace alusión a la actividad artística que desempeñó el C.P.Z.

Por último, llegamos al panorama de la pintura mural en la democracia. Aunque fue un periodo especialmente intenso por el considerable número de pinturas murales que se realizaron, también en el espacio urbano, lo cierto es que las publicaciones sobre las mismas son más bien escasas debido, probablemente, a su proximidad cronológica. Las pocas referencias con las que contamos corresponden sobre todo a los catálogos de exposiciones individuales de sus autores en los que, en ocasiones, aparecen comentarios sobre la trayectoria mural del pintor. Un buen ejemplo de ello es Jorge Gay y el catálogo de la exposición *La ciudad, el amor y los sueños*, donde el arquitecto José Manuel Pérez Latorre,<sup>48</sup> con el que el pintor había colaborado en numerosas ocasiones, le dedicó un capítulo en el que repasaba su producción mural desde un enfoque poético, acompañándolo de un amplio repertorio fotográfico en el que incluía, en algunos casos, los bocetos de estas pinturas. José Manuel Pérez Latorre escribió también un artículo sobre la rehabilitación del Teatro Principal,<sup>49</sup> en el que justificaba la realización de los dos murales de Jorge Gay y José Manuel Broto dentro de su plan de reforma del teatro, aunque sin hacer más aportaciones sobre las mismas. La colaboración entre el arquitecto y el pintor abstracto volvió a darse de nuevo con la construcción del Pabellón de

---

45 ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo, «El Colectivo Plástico de Zaragoza (C.P.Z.): Una experiencia de nuevas aportaciones a la estética del arte urbano de Zaragoza», en UBIETO ARTETA, Agustín (Dir.), *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las cuartas jornadas celebradas en Alcañiz, del 26 al 28 de noviembre de 1981, volumen II*, Zaragoza, 1981, pp. 651-662; ROMERO, Alfredo, «El Colectivo Plástico de Zaragoza (C.P.Z.). 1975-1979» en AZPEITIA BURGOS, Ángel (Dir.), *Vanguardia aragonesa en la década de los setenta. Escuela de Artes Aplicadas, Zaragoza, 2-30 diciembre 1988*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988, pp. 15-16.

46 COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA, «Colectivo Plástico de Zaragoza», en *Artefacto*, nº 5, 1990, pp. 24-27.

47 PÉREZ-LIZANO, Manuel, «Arte y los años setenta en Zaragoza», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XXIII-1986, pp. 93-98.

48 PÉREZ LATORRE, José Manuel, «La pintura mural en la obra de Jorge Gay o la voluntad figurativa» en *La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre - 30 noviembre 2003*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, pp. 175-209.

49 PÉREZ LATORRE, José Manuel, «El muro y el teatro», en *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 13, 1998, pp. 89-108.

Aragón para el que Broto realizó una gran pintura mural. Debido a la magnitud del proyecto arquitectónico y del evento en el que se circunscribía, se editó una publicación dedicada al pabellón donde se incluía un capítulo sobre la intervención de Broto<sup>50</sup> y en el que Alicia Murriá, autora del mismo, repasaba la evolución artística del pintor hasta la realización de este gran mural, del que ofrecía una lectura poética, pero en la que se pasaba por alto la posibilidad de ofrecer datos concretos sobre su proceso de realización. También disponemos de publicaciones sobre la obra mural de Santiago Arranz debido a que, tras la finalización de estas intervenciones, el artista tiene por costumbre celebrar una exposición donde explica su proceso creativo. En concreto, contamos con los catálogos de las muestras dedicadas a las pinturas murales en El Cubo<sup>51</sup> y en la Casa de los Morlanes,<sup>52</sup> donde encontramos textos en los que se narra la gestación y el posterior desarrollo creativo del proyecto mural, todo ello ilustrado con bocetos, dibujos y demás obra relacionada con cada una de estas pinturas. Otro de los nombres protagonistas de la pintura mural durante la democracia es el de José Luis Cano, si bien en su caso las alusiones en torno su obra son menos abundantes y más escuetas. Sobre el mural que pintó para el Museo Pablo Gargallo, tenemos que hablar del artículo de Ángel Peropadre para la revista *Aldaba*<sup>53</sup> en el que, junto al análisis de la reconversión del palacio de los Argillo en Museo Pablo Gargallo, exponía su decisión de incluir la intervención pictórica de Cano en el referido proyecto, haciendo además una valoración de la interacción conseguida entre la obra y el espacio arquitectónico. Pocas más referencias sobre la producción mural de Cano, entre ellas un escueto e irónico comentario del propio autor sobre una de sus pinturas para el Torreón Fortea, acompañado con la reproducción de un boceto de esta obra.<sup>54</sup> Por último, al ocuparnos de la pintura mural realizada en el espacio urbano y en ambientes de ocio, nos encontramos con que no existen publicaciones en las que se haga alusión a ninguno de estos aspectos, que han permanecido inéditos hasta hoy.

Por último, y antes de finalizar, queremos hacer referencia a las investigaciones que hemos ido publicando a lo largo del proceso de realización de esta Tesis Doctoral, y que vienen a completar el estado de la cuestión expuesto a lo largo de este apartado. Estos estudios se materializan en artículos que intentan profundizar en aspectos concretos de nuestro tema de investigación. Así, en el periodo correspondiente a la dictadura, nuestras aportaciones se han focalizado en la presencia de la pintura mural en los locales de ocio de la ciudad, desde cafés, restaurantes y cines a los establecimientos comerciales,<sup>55</sup> por ser éste un aspecto prácticamente inédito. En el caso de la Transición, nuestra

---

50 MURRIÁ, Alicia, «José Manuel Broto. Conmemoración de la pintura», en VAZQUEZ, J.J. (Coord.), *Pabellón de Aragón/Pavilion of Aragon. Exposición Universal. Sevilla 1992*, Zaragoza, Pabellón de Aragón, 1992, pp. 43-49.

51 Santiago Arranz. *Cúpulas. Bocetos y dibujos preparatorios 1992. Dibujos definitivos 1993, Torreón Fortea 25 enero-20 febrero 1994*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994.

52 Santiago Arranz. *Morlanes, Casa de los Morlanes, 18 mayo – 16 julio 2000*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2000.

53 PEROPADRE MUNIESA, Ángel, «Rehabilitación del palacio de los Condes de Argillo para la instalación del Museo Pablo Gargallo», en *Aldaba*, nº 7, 1987, pp. 28-31.

54 Cano. *Torreón Fortea y Sala Libros 1 abril-2 mayo 1993*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1993, p. 7.

55 GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, REVILLA HERNANDO, Ana M.<sup>a</sup>, «La pintura mural en los espacios de ocio de Zaragoza desde 1950 hasta la actualidad», en *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte. Arte Público hoy. Nuevas vías de interpretación y consideración crítica*, Valladolid, 2010, pp. 169-181; GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Antonio Ruiz Decorador», en LABORDA, Eduardo (Comisario), *Antonio Ruiz Asensio. Zaragoza años sesenta*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2010, pp. 6-10; GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Las Vegas, un hito de la modernidad», en *Artes y Letras* suplemento cultural de *Heraldo de Aragón*, 10 de noviembre de 2011, pp. 4-5; GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros



atención se ha centrado en la actividad del Colectivo Plástico de Zaragoza,<sup>56</sup> al tratarse de la manifestación artística, y también social, más representativa e interesante de lo que fue la pintura mural en este periodo. Por lo que se refiere a la práctica mural de la democracia, hemos estudiado las pinturas murales de Jorge Gay y José Manuel Broto<sup>57</sup> en el Teatro Principal y la obra de Darya von Berner en el Cine Palafox-Las Salas;<sup>58</sup> también nos hemos ocupado de la presencia de la pintura mural en el espacio urbano, y más en concreto, de la campaña municipal de rehabilitación *Pintura en fachadas*<sup>59</sup> y la figura de Miguel Ángel Arrudi como autor de pintura mural en el espacio urbano.<sup>60</sup>

### 3. Metodología de trabajo

Para alcanzar los objetivos expuestos, hemos aplicado en nuestra investigación un método de trabajo basado en cinco pasos fundamentales:

#### Primera fase. Inventario de obras

Para poder dar comienzo a nuestra investigación, el primer requisito indispensable era tener un perfecto conocimiento del conjunto de pinturas murales que se habían realizado en la ciudad, de manera que la fase inicial de nuestro trabajo estuvo dedicada, precisamente, a la *elaboración de un inventario de las obras comprendidas dentro del periodo cronológico que habíamos determinado*. Al abordar ámbitos de carácter público y privado, tuvimos que usar vías distintas con la finalidad de procurar un rastreo completo del panorama y evitar ausencias importantes:

*Primer paso.* Iniciamos nuestra investigación centrándonos en el caso de los *murales de propiedad pública*. En concreto, procedimos a la consulta de los diferentes catálogos de patrimonio artístico publicados por el Ayuntamiento de Zaragoza, el Gobierno de Aragón, las Cortes de Aragón y la Diputación Provincial de Zaragoza. La consulta de estas publicaciones nos permitió localizar la mayor parte de las obras existentes, si bien, en el caso municipal, observamos la ausencia de muchas de las que ya teníamos constancia. Sería, por tanto, necesario recurrir a otras vías para completar y confirmar el catálogo de pintura mural de iniciativa pública.

*Segundo paso:* Más dificultades presentaba trazar el *inventario de las obras de iniciativa privada*, al carecer de publicaciones o estudios previos a los que poder recurrir, como había sucedido en el caso

---

de la Inmaculada, 2012, pp. 13-17.

56 GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «El Colectivo Plástico de Zaragoza o el poder reivindicativo del arte», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 443-457; GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La calle es nuestra: la pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición», en *On the w@terfront. The on-line magazine on waterfronts, public space, urban design, public art and civic participation*, nº 23, june 2012.

57 Op. Cit., GRAU TELLO y REVILLA HERNANDO, «La pintura mural en los espacios de ocio...

58 GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La vuelta de la pintura mural a los cines de Zaragoza: *Rex Lynx* de Darya von Berner en Palafox Las Salas», en *AACA Digital*, nº 14, marzo, 2011.

59 GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Zaragoza en technicolor: las pinturas murales del programa Pintura en Fachadas», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 555-570.

60 GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Miguel Ángel Arrudi. Lo público y lo lúdico en el arte», en GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina y LOMBA SERRANO, Concepción (Eds.), *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 369-382.

de los murales de iniciativa pública. Ante esta situación, optamos por proceder al vaciado completo de la prensa diaria local, en concreto del *Heraldo de Aragón*, que se completaría con catas en *Amanecer* y *El Periódico de Aragón*. Aunque intensa, esta labor fue de gran utilidad para reunir un considerable número de obras de iniciativa privada, especialmente, las realizadas en los años cincuenta y sesenta y, en menor medida, para las correspondientes a la democracia. También nos permitió conocer las realizadas en el espacio urbano durante los setenta y, no menos importante, completar el inventario de obras de iniciativa pública. Además, las noticias recogían información que, en muchos casos, resultaría de gran utilidad para el posterior estudio individual de algunas de las pinturas. En concreto, durante esta fase visitamos las siguientes hemerotecas:

- Hemeroteca Municipal de Zaragoza
- Hemeroteca de la Diputación Provincial de Zaragoza
- Hemeroteca de la Biblioteca de Aragón

*Tercer paso.* Aunque los dos pasos previos nos habían permitido dibujar un panorama bastante completo del conjunto de pinturas murales realizadas en la ciudad durante la segunda mitad del siglo xx, consideramos conveniente iniciar una tercera y última búsqueda a través de fuentes bibliográficas. Concretamente, decidimos repasar los catálogos de las exposiciones en las que habían participado los autores de los murales, con el objetivo de tener constancia de alguna otra obra que hubiéramos podido pasar por alto hasta ese momento.

Las acciones llevadas a cabo en esta primera fase nos permitieron conocer el total de pinturas murales existentes en edificios públicos y reunir una parte importante de las realizadas en el espacio urbano, en lugares de ocio y otros ambientes de la esfera pública, que se irían completando, en este último caso, con aportaciones posteriores de las que tuvimos constancia a través de fuentes orales. Una vez que hubimos trazado este primer inventario de la pintura mural a lo largo del siglo xx, estuvimos en disposición de hacer *una primera valoración del conjunto de obras y resolver cuáles debían ser incluidas en el estudio y cuáles no por carecer de la calidad o el interés suficiente.*

## **Segunda fase. Trabajo de campo**

Tras definir el repertorio de pintura mural que conformaría nuestra investigación, llegó el turno de entrar en contacto con la fuente directa, es decir, realizar el trabajo de campo con la primera pretensión de *confirmar la existencia o la desaparición de cada una de las obras* que íbamos a estudiar. El resultado en este sentido fue que, salvo casos contados, la mayor parte de los murales realizados en edificios públicos se conservaban, todo lo contrario de los realizados en el espacio urbano, mayoritariamente destruidos por las transformaciones urbanísticas experimentadas por la ciudad, y de los correspondientes a la iniciativa privada. En este último caso, nos encontramos con que la desaparición de las obras era total en el caso de las correspondientes a los años cincuenta y sesenta, lo que supondría una dificultad añadida a la hora de llevar a cabo el estudio de las mismas.

En el caso de que aquellas que se conservaban, el trabajo de campo tuvo como finalidad *fotografiar las obras en su entorno, tomar medidas de las mismas, conocer la técnica y el soporte empleado en su realización, comprobar el estado de conservación* que presentaban y si, desde su realización, se habían producidos cambios que influyeran en la obra (cambio de uso del espacio o reformas del espacio arquitectónico) o si, por el contrario, ésta había sido trasladada a otro emplazamiento distinto del original.

### Tercera fase. Estudio de la pintura mural y del contexto artístico, social y político

El tercer paso aplicado en nuestra metodología de investigación corresponde a *la búsqueda, la lectura y el estudio de la bibliografía relativa a la práctica de la pintura mural en España y en el panorama internacional*, con la intención de conocer las experiencias impulsadas fuera del marco geográfico de nuestro estudio y poder valorar, posteriormente, el caso zaragozano. Para obtener una visión global de cada uno de los periodos en los que estructuramos la investigación y contextualizar el desarrollo de la pintura mural en los mismos, decidimos completar nuestras lecturas con *bibliografía específica sobre el panorama político, social y artístico durante la dictadura, la transición y la democracia*. En concreto, procedimos a la lectura de bibliografía, tesis doctorales, artículos en revistas especializadas, actas de congresos y catálogos de exposiciones que hemos consultado en las siguientes hemerotecas y bibliotecas:

- Hemeroteca Municipal de Madrid.
- Hemeroteca de la Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza.
- Hemeroteca de la Diputación Provincial de Zaragoza.
- Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza.
- Biblioteca de la Facultad de Económicas y Empresariales de la Universidad de Zaragoza.
- Biblioteca de Ciencias Sociales de la Universidad de Zaragoza.
- Biblioteca Ildefonso Manuel Gil (Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza).
- Biblioteca del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporánea.
- Biblioteca del Archivo Municipal de Zaragoza.
- Instituto Bibliográfico Aragonés.
- Biblioteca del Gobierno de Aragón.
- Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.
- Biblioteca del CER Polis (Universidad de Barcelona).
- Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.
- Biblioteca de la Sección de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona.
- Biblioteca de Cataluña.
- Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona.
- Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.
- Biblioteca Nacional.
- Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Debemos señalar, además, que hemos consultado fondos de otras bibliotecas de la red de Universidades Españolas gracias al sistema de préstamo interbibliotecario de la Universidad de Zaragoza, que permite consultar libros de otros centros en la Biblioteca María Moliner de Zaragoza.

### Cuarta fase. Estudio de las obras

Una vez establecido el catálogo de obras y habernos aproximado al panorama nacional e internacional de la pintura mural, estábamos en disposición de *iniciar el estudio específico de cada una de los conjuntos* que iban a ser incluidos en nuestra investigación. Esta labor se estructuraría, a su vez, en diferentes pasos con los que procuramos obtener un conocimiento lo más completo y profundo posible de cada una de las pinturas:

*Primer paso. Consulta de archivos públicos para proceder a la búsqueda, el estudio y el análisis de la documentación* relativa al objeto de nuestro estudio y su contexto de realización. Este paso lo aplicamos a todo el conjunto de obras comprendidas en la Tesis, aunque los resultados obtenidos fueron muy diversos y no siempre satisfactorios. Sorprendentemente, la búsqueda relativa a las pinturas murales en el espacio urbano arrojó los resultados más positivos al encontrar documentación de una buena parte de las obras, en concreto, de aquellas de iniciativa pública realizadas en los ochenta. Para las pinturas murales localizadas en edificios públicos, procedimos a la consulta de los expedientes correspondientes a la construcción o reforma de los inmuebles donde se decidió incluir una intervención de pintura mural. En estos casos, nos encontramos con un problema de escasez documental, dado que, por norma general, únicamente aparecía referencias a las pinturas murales en el apartado de presupuestos, sin que se presentara ningún informe o alusión más sobre la obra. Sólo en algunas ocasiones pudimos encontrar documentación adicional, como puede ser el intercambio epistolar entre el arquitecto y el pintor, o informes donde el arquitecto justifica su deseo de incluir una pintura mural en la rehabilitación o construcción del inmueble. Por lo que respecta a las obras de iniciativa privada, la situación no varía en mucho. Siguiendo con el mismo procedimiento, consultamos los expedientes de construcción o de apertura de negocio para comprobar la existencia de referencias a las obras, topándonos con una total ausencia de información sobre la realización de pinturas murales. No obstante, esta consulta nos resultó útil para conseguir otros datos también importantes en nuestro estudio, tales como la identidad del propietario del negocio o la ubicación exacta del mismo, información de especial utilidad en el caso de las obras de los cincuenta y sesenta ya desaparecidas.

Aunque nuestro trabajo se centró, en un principio, en la consulta de expedientes directamente relacionados con la pintura mural, en un segundo momento, optamos por incluir en nuestra búsqueda documentación concerniente a las iniciativas culturales y sociales pertenecientes al momento en que se realizaron estas obras; con esta labor no sólo pudimos contextualizar estas realizaciones, sino que además, en el caso de las pertenecientes a la democracia, nos permitió observar que estas actuaciones fueron una pieza más dentro de los planes impulsados desde el ayuntamiento con el arranque de la democracia. Los archivos públicos en los que hemos consultado fondos son:

- Archivo Municipal de Zaragoza. Nuestra labor se ha centrado principalmente en el A.M.Z. por localizarse aquí el grueso de las obras incluidas en esta investigación. Por una parte, la mayor parte de la pintura mural de iniciativa pública (en edificios públicos y en espacio urbano) fue impulsada por el Ayuntamiento y, por otra parte, los expedientes correspondientes a los casos de iniciativa privada se encontraban aquí depositados, al ser la administración local el organismo ante el que había que realizar las gestiones de apertura, obras y demás.
- Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza. La consulta del A.D.P.Z. tuvo como fin la búsqueda de los expedientes correspondientes al encargo de los murales habidos en la DPZ y realizados por Manuel López Villaseñor y Javier Ciria. Además, consultamos otros expedientes pertenecientes a la época de realización de estos murales, relacionados con la compra de pintura por parte de la DPZ y de la Institución «Fernando el Católico».
- Archivo de la sección de Urbanismo del Ayuntamiento de Zaragoza. En el caso de los expedientes más recientes relacionados con cuestiones urbanísticas tuvimos que acudir, en lugar de al A.M.Z., a este archivo de la sección de Urbanismo.
- Archivo del Gobierno de Aragón. Aquí hemos localizado la documentación relativa a la compra de «El hombre que fumaba Ideales» de Jorge Gay y a una intervención del mismo

autor, propuesta en los años ochenta pero que finalmente no se llegó a hacer. También buscamos la información relativa al encargo de las pinturas murales para las cuatro cúpulas, pero no fue posible encontrar documentación alguna que correspondiera a estas obras.

- Archivo del Registro de Asociaciones del Gobierno de Aragón. Aquí hemos localizado el expediente de registro del Colectivo Plástico de Zaragoza como asociación cultural.
- Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). Al tratarse de un edificio de titularidad estatal, tuvimos que desplazarnos hasta el A.G.A. para consultar el expediente correspondiente a la construcción del edificio del Gobierno Civil en Zaragoza, para el que Manuel y Leopoldo Navarro realizaron un conjunto mural formado por tres pinturas.

*Segundo paso. Búsqueda y consulta de bibliografía específica sobre cada una de las obras y su marco de realización.* Salvo contadas excepciones, como los artículos publicados por José Ignacio Calvo Ruata sobre el ciclo mural que Manuel López Villaseñor realizó para la DPZ y por Alfredo Romero Santamaría sobre el CPZ, fueron escasas las referencias que pudimos encontrar sobre los conjuntos de pintura mural en fuentes bibliográficas y en artículos. Nuestra pretensión era realizar un análisis artístico de la obra, presentándola dentro de las circunstancias concretas que impulsaron y acompañaron su realización; de modo que en esta fase nos dedicamos a la lectura de bibliografía relacionada con el marco dentro del cual se realizaba la pintura mural.

*Tercer paso.* Una vez acopiadas las fuentes documentales y bibliográficas sobre cada una de las obras, abordamos una tercera vía de investigación correspondiente a la *fuentes oral, con el objetivo de contrastar la información obtenida y ampliar la misma* a través de las entrevistas mantenidas con diversos intermediarios. Esta fase ha sido uno de los pilares esenciales de nuestra investigación dada, por lo general, la escasez documental y bibliográfica con la que nos topamos en los pasos previos: la realización de entrevistas nos ha dado la oportunidad de conocer cómo surgió el encargo, cuáles fueron las condiciones en las que se desarrolló el mismo, así como hablar sobre el proceso creativo correspondiente a cada uno de los murales. Es por ello, que la entrevista ha sido un método de investigación primordial para nosotros y que, en consecuencia, ha sido utilizado para el estudio de la práctica totalidad de las obras. En el caso de las pinturas de iniciativa pública, las entrevistas se mantuvieron con los artistas y, en los casos en los que fue posible, también con los arquitectos y arquitectos técnicos o los distintos profesionales que habían intervenido en la decisión de realizar la obra correspondiente. Cuando se ha tratado del estudio de la pintura mural de iniciativa privada, el proceso ha sido semejante ya que las conversaciones se mantuvieron con el pintor y, cuando ha sido posible, con el que fuera su promotor, su actual propietario u otra persona que haya estado vinculada directamente con el mural. En el caso de las obras realizadas durante la dictadura, nos hemos encontrado con que la totalidad de los autores se encontraban ya fallecidos, por lo que en esos casos hemos seguido otras vías de contacto, principalmente a través de la familia y, solo en casos concretos, de coleccionistas, allegados al pintor u otros profesionales de la época en que se realizó el mural.

La información obtenida en estas entrevistas se completó, en algunos casos, con la *consulta de archivos privados*, a partir de los cuales pudimos obtener nueva documentación, bocetos, fotografías de la obra y de su proceso de realización que resultaron de primera importancia para el conocimiento y análisis de las mismas. Debido a la cantidad de entrevistas y consultas realizadas, hemos creído conveniente no detallar aquí el listado de entrevistas, que ya aparecen debidamente referenciadas en las notas a pie de página que incluimos a lo largo de nuestro estudio.



### Quinta fase: Redacción, realizando un catálogo de las obras recogidas

Una vez finalizada nos encontrábamos en disposición de iniciar la redacción de nuestra tesis doctoral, basándonos en las fuentes hemerográficas y bibliográficas, en la documentación de archivo, en la información obtenida a través de las entrevistas mantenidas y, como no, en la observación de cada una de las obras.

## 4. Organización del tema

Con el fin de facilitar la lectura de esta investigación, queremos explicar la estructura de la misma, así como el contenido de cada uno de los capítulos que la forman, exponiendo, primeramente, las razones que nos han conducido a organizar la investigación según el esquema elegido. Teniendo en cuenta la amplitud del marco cronológico y los distintos ámbitos que se incluyen en el estudio (edificios institucionales, espacios privados de concurrencia pública y el espacio urbano), planteamos una primera distribución del estudio en tres bloques, atendiendo a los diferentes momentos políticos vividos en la segunda mitad del siglo xx. De esta manera, la primera parte corresponde a la dictadura y en ella se estudian las décadas de los años 50 y 60; la segunda parte está dedicada a los años 70, comprendiendo los años finales del franquismo y la Transición; la tercera y última parte comprende la democracia a lo largo de los años 80 y 90. Una vez establecida esta primera estructuración del tema, que permite mostrar la especificidad de la pintura mural en las tres etapas abordadas, era necesario determinar el enfoque a aplicar en cada uno de estos bloques; en lugar de seguir criterios cronológicos o de autoría, que habrían impedido obtener una panorámica de la evolución que había experimentado la pintura mural, consideramos que la opción más jugosa era estructurar los bloques en función de los ámbitos abordados, es decir, edificios de titularidad pública, espacios privados de concurrencia pública y espacio urbano para, a su vez, seguir en cada uno de ellos un criterio cronológico. Esta organización, diferenciada primero por periodo político, después por escenario de actuación y, en último lugar, por cronología, se planteó con la intención de poder conocer y comparar las realizaciones en cada uno de estos momentos y ámbitos para, a su vez, poder determinar la manera en cómo los distintos contextos políticos y sociales han influido en el desarrollo y en las características de la pintura mural.

Después de este primer capítulo, donde se exponen las cuestiones relativas al proceso investigador, presentamos el *primer bloque*, correspondiente al periodo de la *dictadura* (década de los cincuenta y sesenta), que arranca con una breve introducción histórica y artística del panorama nacional y local. Tras esta contextualización, se procede al estudio de la pintura mural de iniciativa pública, realizando una aproximación al panorama nacional donde presentamos algunas de las realizaciones más importantes llevadas a cabo en la época. El cuerpo central de este apartado corresponde al estudio de la pintura mural en Zaragoza, que comienza con una introducción donde se exponen sus características principales y que continúa con el análisis de cada una de las obras, siguiendo un orden cronológico. El segundo apartado de este primer bloque está dedicado a la pintura mural de iniciativa privada y en él hemos seguido una estructura semejante. En primer lugar, nos referimos al panorama nacional, señalando someramente sus características y algunos casos singulares, para después centrarnos en el caso zaragozano, que organizamos en dos partes. Debido al peso específico que tuvo en este periodo, consideramos conveniente dedicar un primer apartado a la pintura mural en los cines de Zaragoza, en el que presentamos una introducción, donde se exponen sus características principales, y a la que le sigue el estudio de obras por orden

cronológico. A continuación, presentamos el segundo apartado dedicado a la pintura mural en espacios de ocio, acompañado también de una introducción donde exponemos sus particularidades. A la hora de realizar el estudio de obras, se ha seguido un criterio cronológico que únicamente se interrumpe con el epígrafe que dedicamos a la labor de Pilar Burges, dada la singularidad de su personalidad, el número de obras realizadas y su formación como muralista.

El *segundo bloque* que integra esta tesis está dedicado a la década de los setenta, es decir, los *años finales de la dictadura y el periodo de la Transición*. Del mismo modo que hicimos en el primer bloque, encabezamos el estudio con una breve introducción histórica y artística del panorama nacional y local. Se trata de un bloque mucho más breve que el resto al abarcar un periodo de tiempo menor pero, sobre todo, por la considerable reducción en el número de obras de iniciativa privada y, muy especialmente, de iniciativa pública, a las que dedicamos los primeros apartados. La novedad viene de la mano de la pintura mural en el espacio público que, aunque ha merecido una consideración menor, constituye un fenómeno singular y relevante por su aparición y difusión en estos años. A ésta le dedicamos un apartado, aportación principal de este segundo bloque, que comienza con un panorama de lo que fue la pintura mural en el espacio urbano en España durante la década de los setenta; seguidamente, nos centramos en el caso zaragozano, del que comentamos las condiciones que facilitaron su aparición, para después pasar a exponer las iniciativas llevadas a cabo.

En el *tercer y último bloque* analizamos el periodo de la *democracia*, ciñéndonos exclusivamente a la década de los ochenta y de los noventa. Después de una breve contextualización histórica y artística, y antes de adentrarnos en el estudio de las obras, exponemos las principales causas que influyeron en el desarrollo de la pintura mural de iniciativa pública y en el espacio urbano de Zaragoza, los dos ámbitos que centran mayoritariamente el interés de este último bloque. Tras esta primera introducción, procedemos a exponer las características de la pintura mural de iniciativa pública en Zaragoza y a realizar el análisis de los casos presentados, que suponen el grueso de este tercer bloque dada la gran cantidad de obras que se promovieron con el arranque del régimen democrático, en especial desde el ayuntamiento. Siguiendo el mismo planteamiento, continuamos con el estudio de la pintura mural en el espacio urbano, que incluye una exposición de los factores concretos que incentivaron su desarrollo y el comentario de las actuaciones más singulares. Nos referimos, en último lugar, a algunos de los ejemplos más significativos realizados dentro de la pintura mural de iniciativa privada.

El cuarto capítulo está dedicado a las *conclusiones* a las que hemos llegado tras la realización de nuestro estudio y el quinto capítulo incluye la *bibliografía* utilizada, que hemos diferenciado por periodos y, en cada uno de ellos, entre específica y general. El sexto capítulo está constituido por el *apéndice documental*, y en él se recopilan algunos de los documentos consultados en la elaboración de este estudio. Por último, hemos incluido un *inventario* en el que se recoge el conjunto de obras analizadas a lo largo de esta Tesis Doctoral. En concreto, los campos recogidos en las fichas de inventario son los siguientes: *Título. Autor. Cronología. Técnica. Localización. Inscripciones. Publicaciones. Medidas. Promotor. Propietario.*

## 5. Agradecimientos

Cuando emprendas tu viaje hacia Ítaca  
debes rogar que el viaje sea largo,  
lleno de peripecias, lleno de experiencias.  
CONSTANTINO KAVAFIS

Como ya cantó Kavafis en sus versos, lo importante es el camino porque en él encontramos las vivencias y los aprendizajes que nos conducen a buen puerto; el viaje que emprendí cuando inicié esta tesis ha constituido una experiencia de crecimiento intelectual y personal, plagada de situaciones, muchas positivas y otras menos amables, que han forjado este recorrido; en él me he ido encontrando con gentes que me acompañaron en algunas etapas del camino, mientras que otros siguen a mi lado, siguiendo un sendero paralelo. De una u otra manera, a muchas de ellas les quiero mostrar mi agradecimiento.

En primer lugar, gracias a toda la gente que me ha ayudado en el proceso de investigación y redacción de esta tesis; los pintores, por abrirme sus talleres y desempolvar de su memoria y archivos momentos pasados que ya habían dejado atrás; a los técnicos y auxiliares de los distintos archivos y bibliotecas consultados, en especial el Archivo Municipal de Zaragoza, el Archivo de la Diputación Provincial y la Biblioteca del Gobierno de Aragón; a toda la gente que he entrevistado y que me ha permitido consultar la documentación que guardaba y, por último, a todos aquellos que han mostrado su interés por mi trabajo, ofreciéndome sus consejos y recomendaciones.

A mis amigas Ana y Beatriz, por estar a mi lado a través de la distancia, por medio de cartas y llamadas en las que siempre mostraban su interés por lo que estaba haciendo, una tarea no siempre comprendida por muchos, aprovechando cada momento para mostrarme su cariño y su confianza en mí.

A mis compañeros del Departamento de Historia del Arte, Manuel García Guatas, Natalia Juan y Asunción Urgel, por sus consejos, su cercanía y su compañerismo. A Laura Aldama, Victoria Martínez, Regina Luis, Pilar Araguás, Javier Martínez y Esther Martínez, que empezaron siendo compañeros y han terminado por convertirse en buenos amigos, con los que he compartido momentos de risas y también de incertidumbres. Mención aparte se merecen María Bayón, Ana Labaila y Naike Mendoza, que tan importantes han sido en los últimos años de esta investigación por los muchos momentos que hemos pasado juntas y en los que he podido conocer y disfrutar de su gran calidad humana y profesional, siempre dispuestas a ayudar y a celebrar las buenas noticias sin dejar lugar a la envidia. Ellas son, sin duda, uno de los grandes tesoros que me aguardaban en este camino. Por último, quiero referirme a Delia Sagaste, con quien he tenido el placer de compartir, codo con codo, los dos últimos años de trabajo, confidencias, dudas y alegrías, tazas de té, recetas de cocina y cientos de cosas más; porque quedar para trabajar juntas el fin de semana se presentaba como el mejor plan del mundo.

A Eduardo Laborda, pintor genial, gran investigador y mejor amigo. Con él he conocido los fogones donde se cuece el ambiente artístico zaragozano y él me ha hecho partícipe de los proyectos que emprendía. Desde el comienzo de este trabajo, me ha brindado, siempre y sin condiciones, su apoyo y confianza en mí, su escucha y su entusiasmo, pero también su visión crítica. Él e Iris Lázaro me han abierto, de par en par, las puertas de su archivo personal, facilitándome fotografías, publicaciones y cualquier tipo de material que pudiera serme de ayuda, poniéndome sobre la pista de obras, autores y toda aquella noticia relacionada con mi investigación. Por todo ello, y por muchas cosas más, gracias.



A Jesús Pedro Lorente, que ya era director de esta Tesis Doctoral incluso antes de empezarla; recuerdo cuando a finales del segundo curso de licenciatura, tras finalizar la asignatura de *Arte del Siglo XIX*, le planteé mi deseo de realizar el Doctorado con él. No erré en mi decisión. Desde el comienzo de esta investigación me ha trasladado su confianza en mí y su generosidad, contando conmigo, sin dudarlo, en cuantos proyectos comenzaba. Quiero destacar algo no menos importante como es la libertad que me ha dado durante esta tarea investigadora, respetando los criterios, enfoques y planteamientos que le presentaba, haciéndome ver al mismo tiempo la idoneidad o incorrección de mis propuestas.

A lo largo de estos años, mis padres Luis y Marisa y mi hermana M.<sup>a</sup> Pilar han sido, sin duda, el apoyo más importante. Ellos me han inculcado, con su ejemplo y a lo largo de mi vida, el sentido del esfuerzo, de la honradez, de la constancia y del no decaer, el saber renunciar a los momentos de diversión para dedicarme a mis obligaciones, toda una serie de valores que tan importantes han sido para mí a la hora de emprender esta investigación y que son, en definitiva, una enseñanza para la vida. Ellos han sido el mejor bálsamo cuando el enfado, el cansancio o la incertidumbre hacían mella; con su escucha, su imperturbable paciencia y sus consejos conseguían calmarme cuando parecía imposible, mostrarme otra perspectiva e insuflarme ánimos renovados. A ellos está dedicada esta investigación.

# CAPÍTULO 1

## LA PINTURA MURAL EN ZARAGOZA DURANTE LA DICTADURA (décadas cincuenta y sesenta)

### 1. Algunas notas sobre España durante la dictadura

Con el final de la Segunda Guerra Mundial y la derrota definitiva del Eje, España se veía inmersa en un férreo aislamiento que arrancaba en 1946 con la retirada de los embajadores, el cierre de la frontera con Francia y el rechazo de la ONU mediante el decreto firmado el mismo año. La adversidad del panorama internacional y la derrota del fascismo condujo a España hacia una posición de repliegue y a un cambio de orientación ideológica, que supuso una pérdida progresiva de poder por parte de la Falange para pasar a ser detentado por la Iglesia;<sup>1</sup> se imponía el Nacionalcatolicismo como discurso ideológico de una dictadura que buscaba aliento en la autoafirmación de los que consideraba los principales valores propios, es decir, el Catolicismo y la unidad de la patria, lo que a su vez se tradujo en una mirada al pasado que enlazaba con la Generación del 98<sup>2</sup> y su búsqueda de la esencia de España. Se imponía un pensamiento único, dictado por un régimen que ejercía el férreo control y censura de la prensa, del cine, del teatro, de la radio y de otras manifestaciones públicas que pudieran crear corriente de opinión;<sup>3</sup> por otro lado, la educación y la religión se convertían en los principales instrumentos con los que inculcar a la sociedad los principios defendidos por el «Nuevo Estado». En el plano económico, la situación no era mucho más halagüeña. Una profunda crisis azotaba al país, destruido después de tres años de guerra y limitado por un sistema de autarquía que ahogaba su crecimiento; la escasa producción de los sectores agrario e industrial, una fuerte inflación y la falta de capital inversor<sup>4</sup> fueron las tres manifestaciones más evidentes de la difícil situación económica que, con muchas dificultades, iría remontándose poco a poco desde mediados de los años cincuenta, coincidiendo con el final del aislamiento del país. Concretamente, desde el año 1948, el bloqueo comenzó a relajarse para, seguidamente, dar paso a los primeros contactos de EE.UU. con España,<sup>5</sup> un acercamiento que terminaría desembocando en los acuerdos de 1953. Mientras tanto, se fueron produciendo otros acontecimientos que preparaban al país para su definitiva integración en el contexto internacional; así, en 1950 la ONU derogaba la resolución de 1946, lo que implicaba el restablecimiento de las relaciones diplomáticas con otros países y la entra-

---

1 MARTÍN DE SANTA OLALLA, Pablo, *De la victoria al Concordato. Las relaciones Iglesia-Estado durante el «Primer Franquismo» (1939-1953)*, Barcelona, Laertes, 2003, p. 55

2 Esta relación con la Generación del 98 es profundamente analizada en CABRERA GARCÍA, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

3 TAMAMES, Ramón, *La República. La era de Franco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 563-566.

4 VV.AA., *Capitalismo español: de la autarquía a la estabilización 1939-1959*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978, pp. 138-148.

5 TERMIS SOTO, Fernando, *Renunciando a todo. El régimen franquista y los Estados Unidos desde 1945 hasta 1963*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000, pp. 17-27.

da de España en determinados organismos de carácter internacional. No podemos olvidar lo que sucedía en materia de política interior; el 18 de julio de 1951 tenía lugar la formación de un nuevo gobierno surgido de un profundo cambio ministerial que daba más poder a las posiciones católicas,<sup>6</sup> procurando así mejorar la imagen del régimen de cara al exterior y contribuir, en lo posible, al restablecimiento de las relaciones de España con la comunidad internacional. Entre los nuevos altos cargos, destacaría la figura de Joaquín Ruiz Giménez responsable de la cartera del Ministerio de Educación y personaje esencial que, con su visión de las artes como instrumento con el que propiciar un acercamiento con otros países,<sup>7</sup> contribuyó a la apertura y lanzamiento internacional de la nueva creación artística española.

En materia económica, los años cincuenta dieron paso a nuevos planteamientos, encaminados al desarrollo del sector industrial en detrimento del agrícola o a la normalización de las importaciones, aspectos que, entre otros, contribuyeron a un crecimiento de la renta en aquellos años.<sup>8</sup> Los créditos y ayudas concedidos a España por parte de los EE.UU. favorecieron, también, la maltrecha economía española que en 1952, por fin, veía derogado el sistema de racionamiento. La inversión aumentaría en los años siguientes a raíz de los tres pactos firmados en 1953 entre España y Estados Unidos (Convenio Defensivo, Convenio sobre Ayuda Mutua Defensiva y Convenio de Ayuda Económica),<sup>9</sup> acuerdo que supuso un nuevo avance en materia de relaciones internacionales y que se sumaba al Concordato que un mes antes habían suscrito España y el Vaticano.<sup>10</sup> El proceso de integración culminaría en 1955 con la entrada de España en la ONU como miembro numerario permanente. Tras unos años de calma, la situación económica volvía a complicarse a mediados de la década, conduciendo en 1957 a la formación del conocido como «Gobierno de los Tecnócratas», impulsor de medidas «liberalizadoras» que sustituían los planteamientos autárquicos e intervencionistas por aquellos otros encaminados a propiciar la «apertura exterior» de la economía del país, políticas que desembocarían en el Plan de Estabilización de 1959;<sup>11</sup> la entrada de España en 1958 en la OECE, en el FMI y en el Banco Mundial sería una de las primeras demostraciones de ese deseo de integrar la economía española en el circuito internacional.

Con la llegada de los sesenta, el país asistió a la ratificación de los acuerdos firmados diez años antes con EE.UU., a la creación del Plan de Desarrollo y al despegue definitivo en el plano económico. Comenzaba la década del *Spain is different*, de la llegada masiva de turistas y con ello, la importancia de exhibir una imagen normalizada del país, a lo que contribuyó la creación de la Ley de Prensa de 1966 y la Ley de Libertad Religiosa de 1967; a pesar de los cambios producidos en materia política, económica y social, España seguía siendo una dictadura.

6 Op. Cit., TAMAMES, *La República...*, pp. 470-476.

7 DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *El triunfo del Informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000, p. 19.

8 VV.AA., *Capitalismo español: de la autarquía a la estabilización 1939-1959*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978, pp. 219-224.

9 VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *La penetración americana en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974, p. 110.

10 Para conocer las relaciones entre Iglesia y Estado y el proceso que condujo a la firma del Concordato, se recomienda la consulta de MARTÍN DE SANTA OLALLA, Pablo, *De la victoria al Concordato. Las relaciones Iglesia-Estado durante el «Primer Franquismo» (1939-1953)*, Barcelona, Laertes, 2003.

11 Para un análisis de estas políticas así como del Plan de Estabilización, consultar Op. Cit., VV.AA., *Capitalismo español...*, pp. 390-394.

### 1.1. «La Virgen del Pilar dice...»: «¡Americanos! Os recibimos con alegría» Nacionalcatolicismo e influencia norteamericana en la Zaragoza de la década de los cincuenta y los sesenta

Zaragoza inauguraba la década de los cincuenta bajo el mandato del alcalde José María García Belenguer y con una población estimada de 271.557; las graves dificultades económicas que marcaron el discurrir de los años cuarenta siguieron persistiendo en los cincuenta, si bien de una manera mucho más atenuada. A partir de 1953 el sector industrial de la ciudad, que tan duramente había sufrido la escasez de materias primas y de electricidad durante la inmediata posguerra, comenzó a aumentar sus niveles de producción, que se intensificarían en los sesenta.<sup>12</sup> Así, la Feria de Muestras, que el empresariado zaragozano venía organizando desde 1941, alcanzaba durante estos años especial brillantez y fama en el país. Desde el punto de vista de los equipamientos e infraestructuras, se incorporaron nuevos servicios como la Residencia Sanitaria José Antonio Primo de Rivera, inaugurada en 1955, que se convertía en el primer gran hospital moderno de Zaragoza, más conocido como «La Casa Grande». El sector de la construcción,<sup>13</sup> casi completamente paralizado durante la posguerra, también comenzaba a recuperarse, lo que a su vez redundaba en los sectores industriales vinculados a ella. Los ciudadanos, que notaban las consecuencias de este incipiente progreso, poco a poco fueron recuperando hábitos de consumo en los nuevos comercios y bares que comenzaban a abrirse en Zaragoza. Al abrigo de esta nueva situación, la ciudad fue acusando un crecimiento progresivo que, si bien empezó a hacerse patente a partir de 1955, adquirió un alcance considerable en los años sesenta, cuando además, por su ubicación estratégica, a medio camino entre Barcelona y Madrid y entre el norte y el levante, Zaragoza se convirtió en zona de paso obligado para comerciantes y empresarios, lo que constituyó un apoyo más para la vida comercial y lúdica de la ciudad.

Más que insistir en datos convencionales que describan el escenario político, económico y social de Zaragoza, nos interesa centrarnos en los dos aspectos que singularizaron la ciudad durante los cincuenta y sesenta y que la convirtieron en un enclave destacado en la España franquista, es decir, las connotaciones religiosas e ideológicas que se derivaban del culto a la Virgen del Pilar y la influencia que ejerció en la ciudad la instalación de la Base Norteamericana a raíz de la firma de los tres pactos establecidos entre España y Estados Unidos, un aspecto decisivo para el despegue experimentado por Zaragoza en los cincuenta. Aquí se encontraba, además, la Academia General Militar, reestablecida en 1940 y de la que el General Franco fue su primer director; a ella asistiría como alumno, entre 1955 y 1957, el príncipe Juan Carlos. La alianza establecida con el país norteamericano venía a coincidir con el Concordato con la Santa Sede, un solapamiento de pactos que actúa como una metáfora idónea del ambiente zaragozano de los cincuenta y sesenta, donde coexistieron los valores esenciales del Nacionalcatolicismo, encarnados en la Virgen del Pilar que tanta profusión alcanzó durante esos años por interés de las autoridades políticas,<sup>14</sup> y los nuevos aires que empezaban a soplar en la ciudad a raíz del asentamiento de la base militar.

12 HORMIGÓN BLÁNQUEZ, Mariano, *La historia de la industrialización de Zaragoza, volumen II*, Zaragoza, Confederación de Empresarios de Zaragoza, 1999, pp. 180-192.

13 GERMÁN, Luis, «Pertinaz sequía. La economía aragonesa entre 1940 y 1960», en LACARRRA DUCAY, María Carmen (Coord.), *Zaragoza 1940-1960. Cultura, economía y sociedad*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 64-66.

14 CENARRO, Ángela, «La reina de la Hispanidad: fascismo y nacionalcatolicismo en Zaragoza 1939-1945», en *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, n.º 72, 1997, pp. 91-101.

Durante el desarrollo de la Guerra Civil, fueron una constante a lo largo y ancho del país la celebración de procesiones, rogativas, etc, que imploraban el favor de la Virgen en el desarrollo de la contienda, unas peticiones que tras la victoria franquista se convirtieron en acción de gracias.<sup>15</sup> De entre todas las Vírgenes a las que se rendía culto, la del Pilar fue sin duda una de las más importantes, a la que acudía toda suerte de romerías salidas de pueblos y ciudades de cualquier parte de España<sup>16</sup> en señal de agradecimiento. De esta forma, Zaragoza fue durante la década de los cuarenta y los cincuenta el centro mariano por excelencia del país,<sup>17</sup> por obra y gracia de un régimen que vio en la Virgen del Pilar el símbolo de la unidad nacional bajo la fe católica, y a la que el propio Franco se referiría como «Virgen Capitana».<sup>18</sup> A ella se la consideraba favorecedora de la victoria, además de ser el faro que guiaba el devenir del país<sup>19</sup> y, como prueba de ello, el 12 de octubre de 1939 el dictador se trasladaba a Zaragoza con la intención de celebrar la festividad y agradecer a la Virgen su intercesión en la guerra:<sup>20</sup>

Si Ella, la Gran Señora de los Cielos, no hubiera velado, desde su Pilar inmovible de Aragón, por la suerte de la entera España, y si Ella, desde aquí, no nos hubiera dado a todos energía, aliento, espíritu de sacrificios, conciencia viva del pasado y ciega fe en nuestro futuro, en vano hubieran velado todas nuestras guardias armadas.<sup>21</sup>

La fuerte carga simbólica que para el régimen tuvo la Virgen del Pilar surgía de las múltiples implicaciones ideológicas que en ella se concentraban: fue el primer templo mariano de la península y del mundo, levantado por el apóstol Santiago, otra figura especialmente querida por el régimen, tras su venida en carne mortal a Zaragoza; fue objeto de adoración de reyes y soldados a lo largo de la historia, además de protectora de los zaragozanos en la Guerra de la Independencia. Era además la patrona de la Hispanidad, concepto glosado hasta la saciedad por autores como Ramiro de Maeztu o Manuel García Morente, y uno de los pilares sobre los que se construía el pensamiento del nacionalcatolicismo:

Hispanidad es el ser común de los pueblos hispanos, con diversidad de razas, zonas geográficas y lenguas, pero con una historia fundamentalmente común y, sobre todo, con un «destino universal» permanente». Este «destino» es la reasunción del carácter misionero de la España tradicional, civilizadora de otras razas y forjadora de su unidad moral con el pueblo español y con el género humano.<sup>22</sup>

15 FEBO, Giuliana di, *Ritos de guerra y victoria en la España franquista*, Bilbao, Desclee, 2002, pp. 39-40.

16 Sirva como ejemplo el siguiente artículo, donde el autor señala la intensificación que experimentó el culto a la Virgen del Pilar en el País Vasco durante esos años; SÁNCHEZ ERAUSKIN, Javier, «El nacionalcatolicismo como instrumento cultural y legitimador del franquismo en el País Vasco (1936-1945)», en *Vasconia*, n.º 27, 1998, p. 238.

17 Op. Cit., FEBO, *Ritos...*, p. 40.

18 Detalle del discurso pronunciado por el General Franco en Zaragoza el 12 de octubre de 1939 y reproducido en la revista *12 de octubre*, n.º 2, 1943, s/p.: «Desde el milenario Pilar de Zaragoza, yo saludo la unidad, la grandeza, la libertad de cada uno de los pueblos de América, dentro de nuestra comunidad hispánica, pero también imploro de nuestra Virgen Capitana, la unidad, la libertad, la grandeza de la comunidad hispánica en el mundo, porque ella nos podrá servir un día a todos de potencia y honor y a ninguno de vilipendio».

19 La intervención de la Virgen en el transcurso de la Guerra Civil, siguiendo el antecedente de los Sitios de 1808, es el tema central de la publicación que reseñamos, donde además, se presenta a la Virgen como una madre que vela por el futuro próspero de España, MARBEL, Ángel, *El Pilar y España: protección de la Santísima Virgen a las armas españolas*, Córdoba, Biblioteca Patria de Obras Premiadas, Imprenta La Verdad, 1940.

20 La crónica de la visita y los discursos pronunciados fueron recogidos en una publicación dedicada a este acontecimiento, *El Caudillo, la Hispanidad, el Pilar*, Numero Extraordinario de *Letras*, Madrid, 1940.

21 Ibídem.

22 GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, LIMÓN NEVADO, Fredes, *La Hispanidad como instrumento de combate. Raza e imperio en la prensa franquista durante la Guerra Civil española*, Madrid, CSIC, Centro de Estudios Históricos, 1988.

La Virgen era la protectora de la Hispanidad, de la unidad de razas y naciones bajo la fe católica y como demostración de que los divinos designios apoyaban a Franco, se estableció una correlación cronológica entre la Virgen del Pilar y determinados hechos importantes para la historiografía franquista, un paralelismo que, retomando las palabras de Manuel García Morente, manifestaba cómo «El sentido profundo de la historia de España es la consustancialidad entre la patria y la religión».<sup>23</sup> Sirvan como ejemplo las ilustrativas líneas que reproducimos a continuación:

Dos son las épocas principales del culto a la Virgen del Pilar: el 2 de enero en que se celebra el día de su Venida en carne mortal a Zaragoza y el 12 de octubre, festividad de la dedicación del templo. Repasemos la historia española. El 2 de enero de 1492 se rindió Granada a los Reyes Católicos y fue lanzado el mahometanismo de la Península Ibérica. En la noche del 11 al 12 de octubre de igual año, fue cuando Cristóbal Colón descubrió la primera tierra de América. ¡Qué coincidencia! Coincidencia es también que en 3 de agosto de 1492 salgan de Palos de Moguer las tres carabelas con Cristóbal Colón para ir a descubrir América, y en 3 de agosto de 1936, un avión enemigo bombardee el templo del Pilar, sin que las bombas, en perfecto estado de funcionamiento, que perforaron la bóveda, causen otro estrago que el orificio de entrada. [...] Meditemos sobre tales coincidencias y hechos diversos. Raras son tantas coincidencias en sucesos de tal monta. Casual es todo para los hombres, pero no para Dios.<sup>24</sup>

Su culto fue fomentado desde los órganos de poder locales y estatales, dándole una dimensión nacional (Serrano Suñer llegó a proponer la creación de una Junta Nacional del Pilar, dedicada a «encauzar la devoción española hacia el primer templo mariano del mundo»),<sup>25</sup> que situaba a Zaragoza en un lugar preferente dentro de las capitales emblemáticas para el franquismo: el 29 de diciembre de 1939 el Ministerio de Gobernación otorgaba a la basílica los títulos de Templo Nacional y Santuario de la Raza;<sup>26</sup> un decreto de 8 de febrero de 1958 establecía el 12 de octubre, bajo la denominación de Día de la Raza o de la Hispanidad, como una de las fiestas nacionales que jalonaban el calendario del país, una celebración religiosa en la que se rendía culto a la Virgen del Pilar, y con una vertiente de tipo político al rememorar el descubrimiento de América y la grandeza del imperio español. Zaragoza se convirtió en destino de peregrinos y en el lugar de celebración de actos religiosos de carácter nacional que giraban en torno a la Virgen María, una serie de acontecimientos que exaltaban la fe, al tiempo que difundían la imagen de Zaragoza como ciudad mariana. El primero de ellos fue la conmemoración en 1940 del XIX Centenario de la Venida de la Virgen, con Franco como Presidente de Honor, una ceremonia inicialmente de carácter local que terminó adquiriendo dimensión nacional a voluntad de Ramón Serrano Suñer.<sup>27</sup> Ese mismo año, la ciudad acogió el Congreso Mariano Nacional de 1940,<sup>28</sup> que en esa edición tenía el propósito «[...] de glorificar a la Santísima Virgen del Pilar»,<sup>29</sup> un evento que en 1954 volvía a celebrarse en Zaragoza. A estos actos se sumaba en 1955, la conmemoración del Cincuenta aniversario de la Coronación Canónica de la Virgen del Pilar, aunque

23 GARCÍA MORENTE, Manuel, *Ideas para una filosofía de la Historia de España*, Madrid, Rialp, 1957, p. 289.

24 BLASCO IJAZO, José, «El Templo del Pilar a través de los siglos», en BLASCO IJAZO, José, ¡Aquí... Zaragoza! Tomo I, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza Aragón y Rioja, 1988, 1.ª edición 1948, p. 27.

25 CIFRA, «El Ministro presidente de la Junta Política, en Zaragoza», en *ABC*, 16 de enero de 1941, p. 5.

26 Boletín Oficial del Estado, 30 de diciembre de 1939, n.º 364, pp. 7361-7363.

27 Op. Cit., CENARRO, «La reina...», p. 94.

28 *Crónica Oficial del Congreso Mariano Nacional, celebrado en Zaragoza durante los días 8, 9, 10, 11 y 12 de octubre de 1940, bajo la presidencia del Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Rigoberto Domenech y Valls, Arzobispo de Zaragoza*, Zaragoza, El Noticiero, 1942.

29 Ibídem, p. 9.



en este caso se quedó en una celebración regional en la que participaron los pueblos y ciudades aragoneses.<sup>30</sup>

Aunque el culto religioso pertenecía al área de la vida privada, la presencia de la Virgen no se circunscribió únicamente al interior del templo y al sentir de cada creyente: el Pilar constituía el principal emblema de Zaragoza, así que era imprescindible que el espíritu pilarista fuera más allá de las paredes de la basílica e impregnara la vida de la ciudad. El lugar idóneo para ello se encontraba, cómo no, en la plaza del Pilar, presidida por el templo y por el Monumento a los Héroes y Mártires de Nuestra Gloriosa Cruzada, un inmenso escenario que acogió las principales celebraciones oficiales y religiosas de la ciudad durante la dictadura. Significativo resulta en este sentido que fuera precisamente en estos años, concretamente en 1958, cuando dio comienzo la hoy tradicional ofrenda de flores de la Virgen o que se hiciera coincidir, cuando las circunstancias lo permitían, la inauguración de edificios u obras oficiales con las fechas próximas a la celebración del Pilar. Se recurrió también a fórmulas algo atípicas, pero que resultaban efectivas en el intento de hacer aún más patente la presencia de la Virgen en la ciudad. Nos referimos a las luces de neón instaladas en las torres de la basílica y que reproducían la jaculatoria dedicada a la Virgen del Pilar, versos que también eran entonados por las voces del Coro de Infantes del Pilar y emitidos, por megafonía exterior, cada día a las 9 de la mañana, a las 12 del mediodía y a las 8 de la tarde.<sup>31</sup> El lanzamiento que experimentó el culto a la Virgen también se vio reflejado en las intervenciones arquitectónicas y artísticas emprendidas en el templo durante los años cuarenta y cincuenta, sufragadas en su mayor parte por distinguidos y acaudalados fieles que demostraban así su fervor. Francisco de Urzáiz y su viuda Leonor Sala promovieron la construcción de las dos últimas torres de la basílica que, después de mucho tiempo, veía definida su imagen externa, a lo que también contribuyó la decoración escultórica que entre 1949 y 1954 realizó Antonio Torres a lo largo de la fachada.<sup>32</sup> En el interior, se reanudaron los trabajos de pintura mural; en 1941, la Junta del Centenario de la Venida de la Virgen<sup>33</sup> encargó a Ramón Stolz el mural *La música al servicio de la divinidad*, una decisión en la que también estuvo presente Serrano Suñer que manifestó «[...] el deseo de terminar la pintura de la capilla [...]».<sup>34</sup> Manuel Escoriaza y Felipe Sanz Beneded,<sup>35</sup> potentados empresarios propietarios de la sociedad Zaragoza Urbana, fueron los promotores de *La redención de Granada* (1952) obra realizada también por Stolz, a la que seguiría *El milagro de Calanda* (1952) del mismo autor, costeada en este caso por las Damas de la Corte de Honor de la Virgen del Pilar,<sup>36</sup> agrupación integrada por las mujeres de la alta sociedad zaragozana. El Cabildo encargó al valenciano una cuarta obra, la

30 *Cincuentenario de la Coronación Canónica de Nuestra Señora del Pilar (1905-1955)*, Zaragoza, El Noticiero, 1955.

31 «Bendita y alabada sea la hora en que María Santísima vino en carne mortal a Zaragoza. Por siempre sea bendita y alabada» Hoy en día, esta jaculatoria, acompañada de música, sigue sonando en la ciudad, lo que ocasionó la queja de colectivos laicos, que en 2010 solicitaron el cese de esta emisión sonora. <[http://www.mhuel.org/anexos/instancia\\_bendita.pdf](http://www.mhuel.org/anexos/instancia_bendita.pdf)> (página web consultada por última vez el 24 de agosto de 2011).

32 ARA FERNÁNDEZ, Ana, «La decoración escultórica del Pilar en el siglo xx: La obra de Antonio Torres», en *Artigrama*, n.º 19, 2004, pp. 453-471.

33 ENJUTO CASTELLANOS, Esther, *El pintor Stolz Viciano*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Javier Pérez Rojas, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, 2003, p. 145.

34 CIFRA, «El Ministro presidente de la Junta Política, en Zaragoza», en *ABC*, 16 de enero de 1941, p. 5.

35 Op. Cit., ENJUTO, *El pintor Stolz...*, p. 242. Como nota de curiosidad, señalar que Felipe Sanz Beneded era el padre de Ángel Sanz Briz, diplomático aragonés conocido como el Schindler español por haber salvado a 5200 judíos del Holocausto nazi.

36 *Ibíd.*, p. 245.



Bóveda del Rosario (1955), pero debido a su elevado coste recurrió a la participación de benefactores, en este caso Adolfo Canales, las Congregaciones Marianas Femeninas y los señores Gayán y Gasca.<sup>37</sup>

Desde mediados de la década de los cincuenta, esta Zaragoza pilarista y tradicional, símbolo del Nacionalcatolicismo, convivía con una Zaragoza que empezaba a verse tentada por los gustos y el modo de vida que, con orgullo, exhibían los Estados Unidos y que poco tenían que ver con los valores que encarnaba el culto a la Virgen del Pilar. La expectación que generaban los *yankees* afectaba al conjunto del país y estuvo propiciada principalmente por tres factores; en primer lugar, la labor de propaganda que desarrolló el régimen del General Franco a través de la prensa, el NO-DO y los discursos, que presentaban al país norteamericano no solo como una potencia mundial sino como una nación amiga. En segundo lugar tenemos que referirnos al cine<sup>38</sup> llegado desde el otro lado del Atlántico, una potente arma de propaganda con la que los estadounidenses buscaban introducir su código de valores y difundir una imagen positiva de la nación. El tercer y más importante factor fue la llegada en 1954 de los primeros estadounidenses a las bases militares instaladas a lo largo del país. Con ellos llegaban los dólares y la *american way of life*, esa vida «de película» que la mayoría de españoles y zaragozanos ya habían conocido a través del cine. Para un país que hasta 1952 todavía conservaba cartillas de racionamiento y padecía, aunque de manera atenuada, las carencias de la posguerra, Estados Unidos, la nación de «guapos y sanos», encarnaba una vida de confort, progreso y abundancia que anhelaban disfrutar. Un formidable coche presidía la entrada de sus coquetas casas con jardín, decoradas siguiendo un estilo funcional que nada tenía que ver con los interiores españoles y equipadas con multitud de electrodomésticos que facilitaban la vida de la mujer, acudían a fiestas, a cafeterías a tomar batidos o comer platos combinados, jugaban a los bolos y bailaban sin parar; realmente, la suya semejaba ser una existencia plena de felicidad.

Esta fascinación ante los *yankees* fue especialmente notoria en aquellas ciudades donde fueron a parar los militares, tal es el caso de Zaragoza, que a partir de 1954 empezó a acoger a los primeros estadounidenses que llegaban para iniciar la construcción de lo que sería la Base Americana, localizada en Garrapinillos. Además de actuar como un revulsivo para la recuperación económica de la ciudad, su desembarco acarreó la difusión de los gustos americanos entre los zaragozanos, que afrontaban con curiosidad y asombro la llegada de estos forasteros. Aunque en un principio su número no superaba el centenar, fueron aumentando progresivamente en los años siguientes hasta alcanzar la considerable cifra de 13.000 personas, entre militares y familias. Su presencia se dejaba notar en las calles más céntricas, especialmente durante los primeros años, cuando la mayoría vivía en la ciudad, paseaba por el paseo de la Independencia<sup>39</sup> y circulaba en sus grandes Chevrolet. Posteriormente, los soldados, acompañados de sus familias, se trasladaron a las viviendas construidas cerca de la Base, mientras que los solteros, prefirieron quedarse en el centro de Zaragoza y seguir

37 Ibídem, pp. 272-273

38 VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *La penetración americana en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974, pp. 380-391. A lo largo de diez páginas, Vázquez Montalbán habla del cine de producción estadounidense como un arma de propaganda más con el que difundir una imagen positiva de la nación e introducir su código de valores, repasa cómo el cine de producción estadounidense fue introduciéndose en las pantallas de cine y televisión españolas, así como los valores que estas películas encarnaban y defendían,

39 ROLDÁN, Concha, *Los americanos en Zaragoza. La presencia de las fuerzas aéreas de los Estados Unidos en la Base (1954-1992)*, Zaragoza, Ibercaja, 1998, p. 78.

frecuentando el Tubo, la sala Coto, la *boite* Pigalle y los nuevos locales de ocio que abrieron pensando en esta clientela.<sup>40</sup> Salvo en los bares, donde coincidían españoles y americanos, casi no existía contacto entre ambos, por lo que no se puede hablar de un trato próximo y cotidiano entre los nuevos residentes y la población autóctona, a pesar de que éstos últimos estaban deseosos de relacionarse con los nuevos vecinos para poder disfrutar de las ventajas que aquello les podía reportar;<sup>41</sup> no sucedería lo mismo a nivel oficial, donde se entablaron relaciones cordiales entre las autoridades y personalidades de la ciudad y de la Base.<sup>42</sup> Los estadounidenses contaban, además, con sus propios lugares de reunión, como la Casa Americana<sup>43</sup> inaugurada pocos meses después de la llegada de los primeros militares; fue a partir de 1959, con el fin de las obras del complejo militar, cuando entraron en uso toda una serie de servicios de ocio y de consumo<sup>44</sup> entre los que se incluía el Club Aragón, nombre con el que se bautizó la sala de fiestas de la Base. Allí tenían lugar celebraciones y bailes amenizados por grupos musicales locales y, si bien era un espacio reservado a los miembros de la instalación, algunos «privilegiados» pudieron asistir y disfrutar de un ambiente de diversión y de abundancia inalcanzable para la casi totalidad de los zaragozanos.

La fascinación que ejercía la presencia americana se reflejó en las nuevas cafeterías y locales de ocio que fueron surgiendo en la ciudad. En 1953 abrió la Bolera Club,<sup>45</sup> entretenimiento típicamente estadounidense que por primera vez practicaban los zaragozanos, y en 1955 lo hacía Las Vegas, la primera y más importante cafetería de «estilo americano» que ha habido en la ciudad, a la que le seguirían otras en los años siguientes. Si su decoración o el servicio ofrecido delataban la admiración por lo estadounidense aún más, si cabe, lo hacían sus nombres: además de Las Vegas, los zaragozanos acudían al Texas, al Florida o al Nevada, en el que podían degustar la comida típica del país, es decir, hamburguesas y perritos calientes.<sup>46</sup> Al tiempo que proliferaban estos nuevos negocios, los lugares emblemáticos de la ciudad como los viejos cafés Salduba y Ambos Mundos cerraban sus puertas, todo un síntoma del cambio que se estaba operando en la ciudad. A partir de 1960, los gustos musicales de los zaragozanos también se vieron contagiados por los novedosos y electrizantes ritmos que llegaban a la ciudad a través de la emisora de radio de la Base, la primera FM y en estéreo de toda España;<sup>47</sup> a este fin contribuyó de igual manera la música que animaba el ambiente en las atracciones de feria, un ámbito más popular y cercano para la mayoría de los ciudadanos.<sup>48</sup> Hastiados de las coplas, boleros, jotas etc, las emisoras locales, como Radio Zaragoza, empezaron a incluir estos nuevos sonidos en su programación, los zaragozanos buscaban discos con

40 RUIZ MARÍN, Julián, *Zaragoza ayer y hoy. Estampas y noticias*, Zaragoza, Delsan, 2005, p. 214

41 Op. Cit. ROLDÁN, *Los americanos...*, p. 76. «La presencia de los estadounidenses supuso un gran aliciente para las posibilidades de entretenimiento y diversión de muchos zaragozanos, que se “mataban” por hacerse amigos de algún americano. Tener un amigo de esta nacionalidad suponía poder entrar en la base, asistir a las fiestas, tener acceso al tabaco rubio a bajo precio, al whisky, a discos, a televisores y otros electrodomésticos [...]».

42 Ibídem, pp. 75-78.

43 ANÓNIMO, «Solemne inauguración de la Casa Americana en Zaragoza, con asistencia de todas nuestras autoridades», en *Heraldo de Aragón*, 15 de febrero de 1955, p. 5.

44 Op. Cit., ROLDÁN, *Los americanos...*, p. 65. La autora enumera los muchos servicios disponibles en la base que comprendían gasolinera, economato, cafetería, restaurantes, pizzerías, lavanderías, guarderías, colegios, iglesia o emisora de radio, entre otras cosas.

45 Op. Cit., RUIZ MARÍN, *Zaragoza...*, p. 251.

46 GARCÍA GUATAS, Manuel, «Historias de esta vieja Facultad de Filosofía y Letras», en *Artígrama*, n.º 21, 2006, p. 714.

47 Op. Cit., ROLDÁN, *Los americanos...*, p. 90.

48 LABORDA, Eduardo, *Zaragoza, la ciudad sumergida*, Zaragoza, Onagro, 2008, p. 39

ritmo *Made in USA*, principalmente a través de la Base pero también en las tiendas de música, y empezaban a surgir los primeros cantantes y grupos locales en clave de *rock and roll*,<sup>49</sup> que en más de una ocasión tuvieron la oportunidad de actuar en la Base americana; sirvan como ejemplo de este fuerte influjo musical las figuras de Rocky Kan, Baby y Chico Valento, considerados los primeros *rockers* españoles. Después del boom de los cincuenta, la influencia norteamericana se prolongaría en los años sesenta, aunque ya sin la euforia de la década anterior, para ir declinando poco a poco, especialmente a partir de los setenta, cuando empezaron a surgir voces que reclamaban el cierre de la Base y la marcha de los militares estadounidenses.

Estas fueron las dos caras de una misma ciudad, la Zaragoza pilarista, apegada a los valores tradicionales propugnados por el Nacionalcatolicismo y la Zaragoza seducida por los Estados Unidos, dos visiones distintas que, en cierta manera, tuvieron su reflejo en la pintura mural de aquellos años: una vertiente oficial decidida a plasmar en grandes muros sus más elevados ideales y una iniciativa privada, preocupada por crear nuevos y atractivos espacios de ocio, inspirados en la moda estadounidense, con los que conquistar a la clientela. De todo ello nos ocuparemos a lo largo de este capítulo.

## 2. Consideraciones sobre el panorama artístico durante el franquismo

La formulación teórica y la existencia de un hipotético arte franquista ha sido una cuestión controvertida, cada vez más definida gracias a las diferentes investigaciones dedicadas a desentrañar esta cuestión. Para Vicente Aguilera y Alexandre Cirici, dos de los primeros en abordar su estudio, no existió un pensamiento estético franquista,<sup>50</sup> así como tampoco se puede hablar de un arte franquista coherente y claramente definido; tampoco lo hubo para Francisco Calvo Serraller,<sup>51</sup> Ángel Llorente y M.<sup>a</sup> Isabel Cabrera que afirman la incapacidad de generar un arte nuevo<sup>52</sup> para el Estado nacido de la Guerra Civil, que tendría su origen en las formulaciones estéticas y teóricas forjadas desde posiciones fascistas en la II República,<sup>53</sup> siguiendo los ejemplos de la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini y con un considerable peso del pensamiento noventayochista<sup>54</sup> del siglo XIX español. Del periodo de la preguerra, uno de los primeros en abordar la cuestión fue el intelectual falangista Ernesto Giménez Caballero en *Arte y Estado*, una obra de discurso ampuloso empeñado en vituperar el arte de vanguardia; Eugenio D'Ors fue el otro gran teórico que, en este caso, desarrolló principalmente su labor durante la postguerra través de la Academia Breve de Crítica de Arte y del Salón de los Once. A estos dos pensadores se sumaron otros muchos teóricos, críticos y artistas que, desde las revistas especializadas y la prensa diaria,<sup>55</sup> se afanaban en sentar las bases del arte que

49 URIBE, Matías, *Polvo, niebla, viento y rock*, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura, 2003, pp. 23-37

50 AGUILERA CERNI, Vicente, *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, pp. 60-61; CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 11-12.

51 CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Forma, 1988, p. 36.

52 CABRERA GARCÍA, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 59-60; LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, p. 65.

53 Ibídem, pp. 47-55; ibídem, pp. 19-33.

54 Op. Cit., CABRERA GARCÍA, *Tradición...*, pp. 20-29.

55 En Op. Cit., CABRERA GARCÍA, *Tradición...*, y Op. Cit., LLORENTE, *Arte...*, se analizan detalladamente las reflexiones de los muchos personajes que durante la II República, la guerra y la posguerra teorizaron sobre la creación de un arte nuevo para el Estado.

demandaba la nueva España que se acababa de constituir, a través de opiniones tan retóricas como inconcretas que, en conjunto, desembocaron en el fracaso a la hora de formular una teoría para el arte del régimen franquista que, por otra parte y como nueva muestra de esta indefinición, se fue transformando en función de los cambios surgidos en la situación política interna del país y, por supuesto, de los acontecimientos en el ámbito internacional.<sup>56</sup> Sin embargo, aún dentro de esta vaguedad, existieron una serie de criterios comunes<sup>57</sup> en los que todos los teóricos venían a coincidir: para terminar con la crisis y la desorientación del arte de vanguardia,<sup>58</sup> asociado con la república y con la izquierda, la nación demandaba un arte nuevo que, cómo no, se declaraba rotundamente antivanguardista,<sup>59</sup> hasta el punto de que buena parte de los principios serán definidos por oposición<sup>60</sup> a lo que significaban estos movimientos de comienzos de siglo, causantes de la desvirtuación del arte español. Ante la ausencia de temas y del elitismo del «arte puro», se reclamaba la vuelta a un arte figurativo, realista para más señas, como además correspondía con la esencia de la creación artística española, y que fuera comprensible para la mayoría. Más importante aún era el contenido o mensaje que la obra debía trasladar al espectador: ante el concepto de «arte por el arte» se reclamaba el valor de utilidad, un «arte educador»,<sup>61</sup> lo que se traducía en el compromiso de las artes con el régimen dictatorial, poniéndose al servicio del Estado y convirtiéndose en altavoz de los principios y los valores por él defendidos,<sup>62</sup> es decir, imágenes en las que se exhibía una visión de la guerra como cruzada heroica,<sup>63</sup> se glorificaba la victoria y, con ella, a todos aquellos que habían contribuido a su consecución,<sup>64</sup> al tiempo que se defendía la esencia católica de España y la idea de Imperio,<sup>65</sup> de forma que el pasado nacional<sup>66</sup> se convirtió en el instrumento con el que legitimar el régimen y nutrir la creación artística, al buscar en él los mitos y las referencias artísticas a partir de los cuales configurar un arte profundamente español. En definitiva, de lo que se trataba era de conseguir creaciones, comprometidas con la esencia artística nacional, que al evocar los valores del nuevo orden que acababa de comenzar, hincharan el alma de sus espectadores. José Aguiar,

56 Op. Cit., CIRICI, *La estética...*, p. 44.

57 LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en la España de la postguerra*, Tesis doctoral dirigida por Antonio Bonet Correa, Facultad de Geografía e Historia, Sección de Arte, Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 646-647.

58 La crisis que sufría el arte, manifestada en la vacuidad de la vanguardia, fue el argumento constantemente esgrimido desde las tribunas que clamaban por la creación de un arte nuevo, siendo Giménez Caballero uno de los primeros en poner el acento en esta situación que, según él, afectaba también a la arquitectura. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 125-151.

59 Op. Cit., LLORENTE, *Arte e ideología...*, pp. 438-444.

60 Op. Cit., CABRERA, *Tradición...*, pp. 63-74.

61 Op. Cit., LLORENTE, *Arte...*, p. 60.

62 Muy ilustrativos resultan en este sentido los textos de Giménez Caballero que, haciendo uso de su característica prosa, se refería al arte como «supremo arma de combate»: «¿Cómo no hemos de entender el Arte y las artes más que como maneras de lucha, como instrumentos de milicia, como espadas de ataque?», Op. Cit., GIMÉNEZ CABALLERO, *Arte...*, pp. 159-167. No fue el único para quien el arte debía estar al servicio del Estado o de sus ideales políticos, como minuciosamente recoge y analiza en su tesis Ángel Llorente: Op. Cit., LLORENTE, *Arte e ideología...*, pp. 423, 444-456.

63 Op. Cit., LLORENTE, *Arte e ideología...*, p. 953. «[...] la crítica propuso a los artistas que buscasen la inspiración y asuntos para sus obras en la guerra civil y en la «nueva sociedad» [...]».

64 BOZAL, Valeriano, «La imagen de la posguerra», en VV.AA., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 93-94; UREÑA, Gabriel, «La nueva pintura de la España eterna», en BONET CORREA, Antonio (Coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 161.

65 Op. Cit., CIRICI, *La estética...*, pp. 16 y 18. Cirici comenta cómo el concepto de Imperio estuvo presente en el caso alemán e italiano de una manera real, mediante la política de ocupación, pero no así en España, donde se quedó en una retórica machacona presente en discursos, literatura y en creaciones artísticas de diferente naturaleza.

66 Op. Cit., CABRERA GARCÍA, *Tradición...*, pp. 115-128. A lo largo de estas páginas Cabrera analiza el modo en cómo influyó el historicismo del régimen en la creación artística, centrándose en el ámbito de la arquitectura.

Carlos Saénz de Tejada, José Caballero o Domingo Viladomat fueron algunos de los nombres más representativos de la pintura oficial en los años cuarenta, a los que se sumaban los nombres de los maestros Ignacio Zuloaga, Daniel Vázquez Díaz y José Gutiérrez Solana, que enlazaban con el pensamiento noventayochista tan vigente en aquellos años.<sup>67</sup>

Durante los años de la guerra y hasta 1943 aproximadamente, predominó este concepto de arte al servicio del Estado con marcado acento combativo y laudatorio, defendido principalmente desde posiciones falangistas que tomaban como referente las ambiciosas realizaciones de Alemania e Italia. Sin embargo, el deseo de crear un arte franquista de propaganda no solo fracasó sino que además cayó en un rancio academicismo<sup>68</sup> que poco tenía que ver con las pretensiones de sus defensores. No sucedió lo mismo con la ilustración,<sup>69</sup> sobre la que ya había llamado la atención Gecé,<sup>70</sup> que fue de todas las artes plásticas la que más ejerció como medio de propaganda del régimen, a través de los dibujos que se realizaron para revistas de la época, especialmente *Vértice*, para publicaciones de pensadores y literatos del momento, para grandes obras épicas como *Laureados de España* o *Historia de la Cruzada Española*, así como para carteles y productos comerciales.<sup>71</sup>

Hacia 1943, la más que probable derrota del eje en la Segunda Guerra Mundial hizo que se desinflaran los intentos de configurar un arte para la nueva España<sup>72</sup> desde una posición fascista, ideología que, como ya se ha comentado anteriormente, dio paso al Nacionalcatolicismo y con él a un arte académico y tradicional<sup>73</sup> o a un «no estilo», en palabras de Calvo Serraller, que enlazaba con el academicismo anterior a la guerra. El resultado fue un panorama artístico desolador, que se revelaba principalmente en cada edición de los Salones de Otoño y de la Exposición Nacional de Bellas Artes,<sup>74</sup> protagonizado por creaciones académicas inapetentes<sup>75</sup> que cultivaban reiteradamente el retrato, muchos de ellos dedicados a personalidades de la dictadura, el bodegón, el florero y el paisaje.

Mientras buena parte de los críticos se lamentaban de la pobre situación artística que se exhibía en los certámenes oficiales, algunos jóvenes artistas emprendían su propio camino siguiendo un itinerario muy distinto que fijaba su mirada en la vanguardia. De esta forma, un nuevo panorama cultural empezó a evidenciarse a finales de los cuarenta gracias a la aparición de propuestas novedosas

67 Op. Cit., UREÑA, «La nueva pintura...», pp. 170-186.

68 EQUIPO MULTITUD, *Crónica de la pintura española de postguerra 1940-1960*, Madrid, Galería Multitud, 1976, pp. 10-12; CALVO SERRALLER, Francisco, *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985, Vol. I*, Madrid, Ministerio de Cultura, Fundación Santillana, 1985, p. 33; CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Política artística del franquismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1996, p. 57; UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982, p. 23.

69 Op. Cit., LLORENTE, *Arte...*, pp. 196-202.

70 Op. Cit., GIMÉNEZ CABALLERO, *Arte...*, pp. 126-128

71 SUEIRO SEOANE, Susana (Comisaria), *Posguerra: Publicidad y propaganda (1939-1959)*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007; UREÑA PORTERO, Gabriel, «La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos», en BONET CORREA, Juan Antonio (Coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 136-157; GRIMAU, Carmen, «Cartel político y publicidad comercial», en *Ibíd.*, pp. 273-290.

72 Op. Cit., LLORENTE, *Arte...*, p. 248.

73 Op. Cit., CIRICI, *La estética...*, p. 46.

74 Op. Cit., LLORENTE, *Arte e ideología...*, pp. 239-317

75 Op. Cit., UREÑA, *Las vanguardias...*, p. 17. En este sentido, Ureña afirma que no se trató de una «reacademización» sino «de un estancamiento pictórico [...] Parecía que la academia triunfaba, cuando, en realidad, lo que se imponía era la mediocridad y la justificación de un vacío».



impulsadas por artistas, galerías y críticos<sup>76</sup> que marcaron el comienzo de la apertura artística.<sup>77</sup> En el caso de Madrid y en un primer momento, la renovación estuvo ligada a la labor de Eugenio D'Ors como fundador en 1941 de la Academia Breve de Crítica de Arte y de los Salones de los Once, para unos «abanderado de una regeneración “moderada”»<sup>78</sup> y para otros «maná intelectual» generosamente copioso en los primeros momentos del desierto artístico franquista.<sup>79</sup>

Evidentemente, la acción no quedaba reducida al ámbito de la capital; casi al mismo tiempo, se asistía, entre otros, al nacimiento del grupo Indaliano de Almería (1946) y al del Grupo Z y del Grupo 2<sup>80</sup> de Valencia (1947), experiencias diversas que mostraban el deseo de cambio y al mismo tiempo contribuían a que éste se produjera. Fue también en una ciudad de provincias donde surgió una experiencia breve en el tiempo pero de un valor fundamental para la andadura artística del país: la creación de la Escuela de Altamira en el Santander de 1948, donde se congregaron, entre otros, el artista y fundador Matías Goeritz, Eudald Serra, Ángel Ferrant o Llorens Artigas, el arquitecto Alberto Sartoris y los críticos Luis Felipe Vivanco, Sebastiá Gasch, Eduardo Westerdahl o Rafael Santos Torroella. Mientras en Santander tenía lugar el nacimiento de Altamira, decidida a retomar la actividad vanguardista interrumpida con el estallido de la Guerra Civil, en Barcelona,<sup>81</sup> donde en 1946 se había publicado el único número de *Algol*, se celebraba el primer Salón de Octubre en las Galerías Layetanas, aparecía *Dau al Set* y daban comienzo los Ciclos de Arte Experimental, un ambiente que invitaría a la aparición en 1949 del Club 49 y del Grupo LAIS.

En general, este conjunto de experiencias de finales de los cuarenta no hacían sino preparar el camino para la apertura artística que, ya imparable, tendría lugar en la década de los cincuenta.<sup>82</sup> El primer momento determinante para el devenir artístico nacional fue el año 1951, importante también en el aspecto político, fecha en la que tuvieron lugar la creación del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, desde el que su primer director, José Luis Fernández del Amo, desempeñaría un significativo intento de renovación;<sup>83</sup> y, por supuesto, la celebración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte que, en palabras de Miguel Cabañas, significó «la sanción oficial de una nueva situación artística y el inicio de la progresiva normalización de la escena artística del país, que podrá ya comenzar a sintonizarse con la internacional».<sup>84</sup>

Aunque seguía manteniendo fieles detractores, la abstracción pasaba de ser un fenómeno abominable en los cuarenta, a ganarse en los cincuenta muchos y fuertes defensores afines al

76 «[...] la urgencia de algunos intelectuales por sanear la situación cultural del país superaba en ocasiones la disposición e iniciativa de los artistas», Op. Cit., EQUIPO MULTITUD, *Crónica...*, p. 12.

77 AREÁN, Carlos, *Treinta años de arte español*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972, pp. 13-26. Op. Cit., EQUIPO MULTITUD, *Crónica...*, pp. 12-14; Op. Cit., UREÑA, *Las vanguardias...*, pp. 15-85; BONET, Juan Manuel, «De una vanguardia bajo el franquismo», en Op. Cit., BONET CORREA, *Arte...*, pp. 205-223.

78 LÓPEZ MANZANARES, Juan Ángel, *Madrid antes de «El Paso»: la renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1947)*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Valeriano Bozal, Departamento de Historia del Arte Contemporáneo, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 26-27. Aguilera Cerni tampoco se muestra defensor de la labor de D'Ors AGUILERA CERNI, Vicente, *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, pp. 27-29.

79 Op. Cit., UREÑA, *Las vanguardias...*, p. 37

80 Op. Cit., CABAÑAS BRAVO, *Política artística...*, p. 69

81 Op. Cit., BONET, «De una vanguardia...», pp. 213-218.

82 Op. Cit., BOZAL, «La imagen...», pp. 94-110.

83 JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, María Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1989, pp. 69-111.

84 Op. Cit., CABAÑAS BRAVO, *Política artística...*, p. 88.

régimen (Luis Felipe Vivanco, Manuel Sánchez Camargo o Luis Fernández del Amo); los lenguajes no figurativos protagonizaban las exposiciones de las galerías, Clan y Fernando Fe de Madrid y Galerías Layetanas, Jardín y Club 49 en el caso de Barcelona, mientras las instituciones oficiales organizaban actividades cada vez más comprometidas con la abstracción:<sup>85</sup> en 1953, Santander acogía el I Congreso Internacional de Arte Abstracto y la Exposición Internacional de Arte Abstracto; en 1953 se creaba el Museo de Arte Abstracto de Puerto de la Cruz (Tenerife); en mayo de 1956, Valencia celebraba el I Salón Nacional de Arte No Figurativo; en 1957 se mostraba la exposición Otro Arte, dedicada al Informalismo, en la Sala Gaspar de Barcelona para seguidamente recalar en la Sala Negra del Museo Nacional de Arte Contemporáneo. En paralelo, en 1956 se fundaba Parpalló y en 1957 hacía lo propio El Paso, representante del Informalismo, y el Equipo 57 con su arte normativo; aunque con una importancia mucho menor, surgieron también otros grupos como Inter-Nos, la Escuela Experimental de Córdoba, Movimiento Artístico del Mediterráneo, Grupo Tago o Grupo Ibiza 59.<sup>86</sup>

La abstracción era una realidad cada vez más patente dentro del panorama artístico nacional y, si en un principio tuvo que compartir protagonismo con la figuración en la selección de obras que España enviaba a los certámenes internacionales, la No Figuración de Tapiés, Saura, Millares, Rivera, Cuixart, Feito, Canogar, Chillida, Oteiza, Eudald Serra y Serrano, entre muchos otros, terminó por imponerse como el lenguaje artístico idóneo para concurrir a los grandes eventos. En una maniobra político-cultural, el régimen convirtió al Informalismo en la carta de presentación con la que España se paseaba por los certámenes internacionales, cosechando sonados éxitos<sup>87</sup> que ponían al país a la altura de las grandes mecenas del mundo del arte; el Informalismo se convirtió en ese «arte oficial»<sup>88</sup> que tantos habían intentado formular durante la posguerra y que nunca llegó a alcanzarse: lejos del arte figurativo, conmemorativo y épico que se demandaba en los cuarenta, las pinturas de Tapiés y Saura o las esculturas de Chillida u Oteiza fueron, sin duda, la mejor propaganda para una dictadura que buscaba exhibirse ante la comunidad internacional como un país normalizado, al tiempo que estos artistas no pusieron en un principio objeción a esta utilización que de ellos hacía el Estado franquista y que suponía una proyección internacional de valor incalculable.<sup>89</sup>

En la década de los cincuenta, «el arte español conecta con las tendencias vanguardistas internacionales y establece de esta manera un nexo definitivamente indestructible»<sup>90</sup> que se evidenciará, con aún más claridad, en los años sesenta con la recepción en el país, de las últimas corrientes

85 Op. Cit., UREÑA, *Las vanguardias...*, pp. 87-195.

86 Op. Cit., UREÑA, *Las vanguardias...*, pp. 172-173

87 Ibídem, pp. 173-179.

88 DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *El triunfo del Informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000, p. 11.

89 MARZO, Jorge Luis, ¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950, Murcia, CEN-DEAC, 2010, pp. A lo largo de estas páginas, Marzo ofrece una visión crítica de esta promoción en la que critica la posición de todos aquellos artistas que no tuvieron reparos en convertirse en imagen del régimen para obtener una promoción personal. Este discurso choca con el defendido por otros investigadores como Bozal al referirse al Informalismo como un arte que agredía al régimen: Op. Cit., BOZAL, «La imagen...», pp. 94-110; algo semejante ocurre con Aguilera Cerni para quien «[...] el hecho de haber participado o participar en iniciativas o lugares oficiales no puede ser interpretado como claudicación o colaboracionismo [...]», una afirmación que el autor continuó en un tono duro y tajante, Op. Cit., AGUILERA CERNI, *Arte...*, pp. 71-72.

90 Op. Cit., CALVO SERRALLER, *Del futuro...*, p. 63.



artísticas. Además de la aparición del Op Art y de un arte geométrico y normativo, abordado en la exposición Arte Normativo Español, celebrada en Valencia en 1960 a iniciativa de Parpalló,<sup>91</sup> hemos de decir que junto a la abstracción informalista, activa hasta casi el final de la nueva década, se produjo una vuelta a la figuración o una neofiguración, en la que se distinguía el realismo intimista, el realismo crítico con una estética muy próxima al pop y el hiperrealismo, que eclosionaría en los setenta. Este periodo se caracterizó por la multiplicidad de tendencias y por la proliferación de grupos de artistas entre los que destacamos el grupo Hondo, Estampa Popular, Equipo Crónica, Equipo Realidad y, en general, lo que se ha venido a denominar Crónica de la Realidad que, con una visión crítica y a partir del realismo social, reflexionaban sobre la situación del Hombre en la sociedad contemporánea. Al margen de esta figuración, encontramos aquellos a los que Calvo Serraller denomina como «realistas mágicos o intimistas»<sup>92</sup> de Madrid y Sevilla, siendo Antonio López y Carmen Laffon dos de sus máximos representantes. Más cercanos al informalismo estaban los pintores Joan Hernández Pijuan, Josep Guinovart, Lucio Muñoz o Manuel Millares, que continuaron por la senda de la abstracción aunque haciendo momentáneas concesiones a la figuración. Radicalmente opuesta a la pintura era aquella otra corriente que vinculaba arte y tecnología,<sup>93</sup> desarrollada durante los años finales de los sesenta y en la siguiente década, casi coincidiendo con la presentación en la sala Amadís de la denominada «Nueva Generación» (1967), exposición impulsada por Juan Antonio Aguirre.<sup>94</sup>

Durante los sesenta, se asistió también a la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca (1966), donde se recogía la obra de los artistas más representativos de la abstracción, que adolecían de una escasa presencia en los museos públicos.<sup>95</sup> También contribuyeron a la difusión del arte contemporáneo entidades de nueva creación, entre las que destacamos el barcelonés grupo O Figura (1960), apoyado por Santos Torroella y la sala Gaspar<sup>96</sup> y el grupo Ciclo de Arte de Hoy,<sup>97</sup> que se crea en Barcelona en 1962 y que impulsará las Muestras de Arte Nuevo.

## 2.1. El contexto artístico en Zaragoza

Año 1944. En la plaza del Pilar comienza a erigirse el Monumento a los Héroes y Mártires de la Gloriosa Cruzada, en un afán por crear un arte franquista y victorioso; mientras tanto, el panorama artístico de la ciudad transcurre bajo el peso del academicismo y una incipiente atmósfera aperturista que intenta hacerse un sitio en la ciudad a través de las tertulias de los cafés Ambos Mundos y Niké, la labor desarrollada desde la sala Libros, abierta en 1940 por Tomás Seral y Casas, o la librería Pórtico regentada por José Alcrudo. Hacia 1947 la ciudad comienza a entrar en contacto con posiciones artísticas novedosas que animan el anquilosado ambiente artístico: en ese año nace el grupo Pórtico y con él la primera experiencia abstracta del país;<sup>98</sup> en 1948 tiene lugar la

91 Op. Cit., CALVO SERRALLER, *Medio siglo...*, p. 477.

92 Op. Cit., CALVO SERRALLER, *Del futuro...*, pp. 122-126.

93 *Ibidem*, pp. 129-134.

94 AGUIRRE, Juan Antonio, *Arte Último*, Madrid, Julio Cerezo Estévez, Edición Facsímil 2005.

95 Op. Cit., CALVO SERRALLER, *Del futuro...*, p. 135.

96 Op. Cit., CALVO SERRALLER, *Medio siglo...*, p. 498.

97 *Ibidem*, p. 523.

98 Por situarse fuera de nuestro marco cronológico y por ser una formación de sobras conocida, recomendamos al lector que quiera acercarse a este grupo de artistas la siguiente publicación: LOMBA SERRANO, Concepción, BORRÁS GUALÍS, Gonzalo M. (Comisarios), *Grupo Pórtico 1947-1952, La Lonja, Zaragoza, 10 de diciembre de 1993 13 de febrero de 1994*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993.

exposición *Cuatro pintores de hoy* (Lago, Lara, Valdivieso y Palazuelo), traída por la librería Pórtico, en colaboración con Buchholz, a la sala del Casino Mercantil; también en 1948 la galería Macoy acoge una muestra dedicada al *Postismo*<sup>99</sup> y en 1949 se celebra en la Lonja el I Salón Aragonés de Pintura Moderna, con una presencia considerable de la abstracción.

Estos son sólo algunos de los acontecimientos de una Zaragoza que en la segunda mitad de los cuarenta era «uno de los focos del país donde el debate artístico-cultural alcanzó mayor virulencia [...], adelantada en la revolución estética del árido desierto artístico».<sup>100</sup> La abstracción era tema de conversación en las tertulias intelectuales de la ciudad y jóvenes pintores como Santiago Lagunas, Fermín Aguayo, Eloy Laguardia, Antón González, José Orús, José Baqué Ximénez o Juan José Vera se adentraban en este nuevo terreno artístico<sup>101</sup> que tantas ampollas levantaba entre la opinión general zaragozana. Aunque estas actividades eran una realidad, el somero panorama hasta aquí descrito no debe llevarnos a engaño y es que, en la ciudad, como en el resto del país, el peso de la tradición era todavía la nota dominante. Así lo demostraba la crítica artística local, por lo general poco amiga de las experiencias abstractas, y los certámenes artísticos oficiales, donde predominaba un arte conservador de gusto burgués que, salvo por la presencia de algunos pintores inmersos en la búsqueda de lenguajes más novedosos, copaba cada edición del Salón de Artistas Aragoneses,<sup>102</sup> equivalente local de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Con el cambio de década, siguieron coexistiendo un arte académico y otro más renovador que situó a la capital aragonesa en un lugar preferente dentro del contexto artístico nacional más adelantado; prueba de ello fue la muestra preparatoria de la I Bienal Hispanoamericana de Arte que, con una nutrida participación de artistas locales, se convirtió en una de las más significativas de todas las realizadas a lo largo del país.<sup>103</sup> Ese mismo año, Zaragoza asistía a la disolución de Pórtico, cabeza visible de la avanzadilla artística zaragozana. Su desaparición supuso un golpe para el sector más renovador, pero no hay que olvidar que los miembros de Pórtico no fueron los únicos comprometidos con la vanguardia en la ciudad: artistas, intelectuales y galeristas se encargarían de continuar la labor aunque, cierto es, que sin alcanzar el eco del equipo Lagunas-Aguayo-Laguardia.

¿Cómo será, pues, el semblante artístico de la ciudad durante los años siguientes?<sup>104</sup> Tras la disolución de Pórtico, los jóvenes pintores de la ciudad continuaron investigando propuestas diversas que abarcaban la abstracción en el caso de Antón González,<sup>105</sup> José Orús, Juan José Vera o Ricardo Santamaría, el mundo onírico de un joven Antonio Saura o el personal cubismo fauvista de Baqué Ximénez. Algunos de ellos habían participado en el I Salón de Arte Moderno y lo volverán a hacer en su segunda y última edición de 1952; desde entonces, para ver la obra de estos pintores hubo que

99 GARCÍA GUATAS, Manuel, «Orígenes y evolución de la pintura abstracta en Zaragoza», en Op. Cit., LOMBA SERRANO, BORRÁS GUALÍS, *Grupo Pórtico...*, p. 103.

100 Op. Cit., UREÑA, *Las vanguardias...*, pp. 61-66.

101 Op. Cit., GARCÍA GUATAS, «Orígenes...», p. 106.

102 GARCÍA GUATAS, Manuel, *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976, pp. 135-138.

103 Op. Cit. CABAÑAS, *Política...*, p. 341.

104 El periodo correspondiente a los años cincuenta ha sido ampliamente estudiado por M.<sup>a</sup> Isabel Sepúlveda en una investigación a la que hemos recurrido para conocer determinados aspectos de la época, SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y modernidad. Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2005.

105 TUDELILLA, Chus (Comisaria), *Hanton. Pensar en pintura, del 5 de agosto al 26 de septiembre de 2010*, Zaragoza, IberCaja, 2010, pp. 11-20.

adentrarse entre los certámenes oficiales «convencionales», las galerías y las asociaciones privadas, cuando no trasladarse fuera de Zaragoza, dado que algunos de ellos optaron por abandonar la ciudad para probar suerte en otras latitudes; así sucederá con Antón González «Hanton», Antonio Saura, Manuel Viola o Salvador Victoria. Mientras unos se iban, otros venían: dos ejemplos de ello fueron Javier Ciria, aunque sólo para exponer ya que estaba instalado en Barcelona, o Julián Borreguero, quien enseguida se integró en las tertulias del Niké. En el otro lado de la balanza se encontraban los representantes de un arte figurativo, realista y académico, dedicados en su mayoría a la enseñanza artística; éste era el caso de José Albareda, Luis Berdejo y Manuel Navarro, profesores en la Escuela de Artes, o Alejandro Cañada, desde la academia de arte que dirigía. Cabe añadir que todos ellos, a excepción de Berdejo, cultivarían de manera habitual la pintura de temática religiosa.

El trabajo de los artistas encontraba su cauce de promoción en la adquisición y en el encargo de obras, en los certámenes, en los premios y becas impulsados desde el ente público, en concreto por el Ayuntamiento de Zaragoza y la Diputación de Zaragoza. El órgano de gobierno municipal<sup>106</sup> organizaba el Salón de Artistas Aragoneses desde 1943, unas exposiciones «de tono regional y local [que] acusaron muy pronto la endogamia, el cansancio y la ausencia de alicientes artísticos [...]».<sup>107</sup> Líneas más arriba, hemos señalado que se intentó mantener en los cincuenta el vigor de la actividad vanguardista de los últimos cuarenta, pero lo cierto es que, aunque la labor continuó, la ciudad ya no siguió estando a la cabeza de la renovación plástica nacional; esta realidad quedaba al descubierto en cada edición de los salones locales, resultando mucho más flagrante en los certámenes de carácter nacional, como fue el caso de la III Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Barcelona en 1955. Bastante había cambiado el panorama desde la exposición preparatoria para la I Bienal. Así se pronunció la crítica de *Heraldo de Aragón*, donde el autor, muy poco amigo de la abstracción, se lamentaba, en general, del papel secundario de las obras presentadas por la delegación aragonesa que «por muy modernas que parezcan, resultan, en este marco, anticuadas [...] superado tema, estilo y procedimiento [...]» Este hecho se traducía en la nefasta ubicación de las obras dentro del pabellón que acogía la muestra: «En este clima, difícilmente podrán llamar la atención los pintores de Aragón que han acudido [...] Yo, confieso que me he visto apurado para dar con ellos. [...]».<sup>108</sup> Del Arco advierte que, de todos los que acudieron a la cita, el único artista aragonés bien situado fue Santiago Lagunas, con dos obras colgadas junto a Tàpies y Tharrats, lo que viene a demostrar que, al menos para el resto del país, la experiencia vanguardista de Zaragoza se había quedado en Pórtico.

Retomando el papel desempeñado por las instituciones públicas, hemos de señalar la labor de la Diputación de Zaragoza a través de la Sección de Arte de la Institución «Fernando el Católico»,<sup>109</sup> dirigida por el profesor Federico Torralba desde 1953, que, además de presentar la obra de artistas locales, trajo a la ciudad algunas de las personalidades artísticas más novedosas del panorama nacional e internacional, como Tàpies, Ponç, Millares, Rivera, Saura o Serrano, que se encontraban en la cresta de la ola.

106 Op. Cit., SEPÚLVEDA SAURAS, *Tradición...*, pp. 102-134. A través de estas páginas, el lector conocerá la diversa labor de promoción desarrollada por el Ayuntamiento, sobre la que la autora advierte del «cariz más conservador» si se compara con la actividad de la IFC.

107 Op. Cit., SEPÚLVEDA SAURAS, *Tradición...*, p. 104.

108 DEL ARCO, «Los primeros aragoneses en la Bienal de Barcelona», en Número extraordinario de *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre de 1955, s/p.

109 SEPÚLVEDA SAURA, M.<sup>a</sup> Isabel, *La Institución «Fernando el Católico» y la actividad artística en Zaragoza (1947-1961)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002.

En lo concerniente a la iniciativa privada, uno de los focos más activos fue la sala Libros,<sup>110</sup> por donde pasaron principalmente artistas procedentes del círculo de Madrid, dada su vinculación con Tomás Seral y Casas, que desde 1945 dirigía en la capital la galería Clan; en la sala de la calle Fuenclara recaló la obra de Benjamín Palencia, Menchu Gal, Agustín Ibarrola, Javier Clavo,<sup>111</sup> Andrés Conejo o Manuel López Villaseñor, éstos dos últimos, autores de considerables conjuntos murales en la ciudad; de entre los artistas locales, por citar algunos nombres, un joven Antonio Saura con obras de inspiración surrealista, José Baqué Ximénez, Javier Ciria, Alberto Duce, Ricardo Santamaría, Virgilio Albiac o Hanton<sup>112</sup> que, varios años después de abandonar la ciudad, volvía para mostrar su producción más reciente. De igual forma, pasaron por allí pintores de corte académico como Manuel Navarro.<sup>113</sup> Aunque Libros fue la galería con la línea expositiva más interesante de la ciudad, no debemos pasar por alto la existencia de otros espacios como Reyno y Baylo, que también animaron el panorama cultural local o, ya fuera del ámbito de las galerías, la Sala del Centro Mercantil que, en palabras de M.<sup>a</sup> Isabel Sepúlveda, «careció de una línea de trabajo definida» que le llevó a mostrar pintura de carácter comercial y la producción de grandes maestros como Vázquez Díaz.<sup>114</sup> Allí celebraba también su salón anual el Estudio Goya,<sup>115</sup> agrupación por la que pasaron en esos años artistas con muy diversos intereses artísticos, contándose entre sus socios Hanton, Virgilio Albiac, Mariano Villalta, Manuel Bayo Marín, Alberto Duce, Cecilio Almenara, Baqué Ximénez, Santiago Lagunas, Joaquina Zamora o Manuel y Leopoldo Navarro. Además de ofrecer un espacio donde aprender a dibujar «con rigor pero sin imposiciones dogmáticas [...] de acuerdo con su personalidad o tendencia estética preferida»,<sup>116</sup> el Estudio Goya contribuía a enriquecer la actividad cultural de la ciudad mediante la celebración del Salón del Estudio Goya con motivo del Día del Artista (16 de abril).

Con la llegada de los sesenta surgieron novedades de diferente tipo que, en conjunto, evidenciaban el afianzamiento de los últimos lenguajes artísticos en detrimento de las posturas conservadoras, cada vez más minoritarias; así lo demostraba la fundación del *Grupo Escuela de Zaragoza* (1961-1967), integrado por Juan José Vera, Daniel Sahún, Ricardo Santamaría,<sup>117</sup> Julia Dorado, Teo Asensio y Otelio Chueca que, con sus creaciones de carácter informalista, se

110 Op. Cit., SEPÚLVEDA SAURAS, *Tradición...*, pp. 205-291. A lo largo de estas páginas, Sepúlveda repasa las diferentes galerías y estudios de artistas que pusieron su granito de arena en la dinamización del ambiente cultural zaragozano, prestando especial atención a la sala Libros por su esencial aportación.

111 ANÓNIMO, «Javier Clavo en la sala Libros», en *Heraldo de Aragón*, 18 de febrero de 1951, p. 5; MONSUÁREZ DE YOSS, Mauricio J., «Javier Clavo en Libros», en *Heraldo de Aragón*, 20 de noviembre de 1952, p. 5.

112 BUJ, M., «Los cuadros que me rechazaron en el Salón de Artistas Aragoneses, me abrieron las puertas de París, dice Antón González», en *Heraldo de Aragón*, 18 de diciembre de 1957, p. 6.

113 ANÓNIMO, «Exposiciones de pintura», en *Heraldo de Aragón*, 6 de marzo de 1954, p. 4.

114 Op. Cit., SEPÚLVEDA SAURAS, *Tradición...*, pp. 242-259.

115 ESAÍN, Jaime, *Biografía nostálgica del Estudio Goya*, Zaragoza, Editorial Guillermo Félez, 1996. A través de estas páginas, el lector podrá descubrir una breve historia de la agrupación, desde su fundación, pasando por sus socios y llegando al estado de la misma a fecha de publicación del libro referido.

116 ANSÓN NAVARRO, Arturo, «El Estudio Goya: 75 aniversario al servicio de las artes en Zaragoza (1931-2006)», en *Estudio Goya 75 aniversario*, Casa de los Morlanes, 26 octubre-3 diciembre 2006, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2006, p. 5.

117 SANTAMARÍA, Ricardo L., *20 años de arte abstracto. Zaragoza, 1947-1967*, Prayssac Calatayud, Espace de Création Contemporaine, 1995. Ricardo Santamaría expone en esta obra su visión de la experiencia abstracta en Zaragoza, tanto en lo referente a Pórtico como al Grupo Escuela de Zaragoza, que él mismos impulsó.

erigían continuadores de la experiencia iniciada por Pórtico.<sup>118</sup> El cambio de década pareció refrescar, también, las propuestas de las instituciones públicas que recuperaron los concursos oficiales, tan poco satisfactorios durante los años cuarenta y cincuenta. El primero, y también más importante, fue la Bienal de Pintura y Escultura «Premio de Zaragoza», impulsado desde el Ayuntamiento en 1962 y con una pervivencia de once años (su última convocatoria fue la de 1973). A diferencia de los Salones de Artistas Aragoneses, la bienal se concibió con un carácter nacional, lo que permitía dar mayor eco a la convocatoria, atrayendo a Zaragoza nombres señeros como Juan Barjola, Juan Hernández Pijuan o Andreu Alfaro, por citar algunos de ellos. Otro cambio sustancial de la Bienal con respecto al certamen precedente fue el apoyo que se dio «al arte más innovador, galardonando obras “difíciles” de concepto para los años sesenta».<sup>119</sup> Esta fue también la nota dominante en la «Exposición de Arte Zaragozano Actual», celebrada en 1962 por iniciativa del Ayuntamiento, y en la que participaron Alberto Pérez Piqueras, ganador del primer premio, M.<sup>a</sup> Pilar Moré, Sahún, Borreguero, Albiac, Orús, Santamaría, y también clásicos como Félix Burriel y Luis Berdejo.<sup>120</sup>

Una novedad significativa es el protagonismo que, a mediados de los sesenta, adquiere la cerámica. Un arte considerado menor pasó a ocupar la primera línea de la actividad artística de la ciudad: empezaron a celebrarse con regularidad exposiciones de cerámica, hasta entonces inexistentes dentro de la agenda cultural zaragozana, entre las que destacaron las dedicadas a Teresa Jassa,<sup>121</sup> Jordi Tortós<sup>122</sup> y especialmente Eduardo Alfonso Cuní,<sup>123</sup> que dejaría en la ciudad una considerable cantidad de murales cerámicos. En esos años Galdeano, uno de los ceramistas aragoneses más importantes, comenzaba su actividad, abriendo la galería Erika, especializada en la creación cerámica contemporánea.<sup>124</sup> La apertura de la Escuela-Taller de Cerámica de Muel<sup>125</sup> y las conferencias impartidas sobre de este tema<sup>126</sup> son otros acontecimientos que ilustran el buen momento que estaba viviendo la cerámica en los años sesenta y que se prolongó en la década de los setenta. Coincidiendo con este auge, o quizá a raíz del mismo, la pintura mural languidecía para ser reemplazada por grandes murales cerámicos que comenzaron a presidir cafeterías, vestíbulos y demás espacios de la ciudad.

118 CAÑELLAS, Jaime Ángel, «Escuela de Zaragoza: razones de un equivoco», en Op. Cit., LOMBA SERRANO, BORRAS GUALIS, *Grupo Pórtico...*, pp. 79-81.

119 ARA FERNÁNDEZ, Ana, «Las Bienales de Pintura y Escultura “Premio Zaragoza” (1962-1973)», en *Artigrama*, n.º 20, p. 431.

120 AZPEITIA, «Exposición de Arte Zaragozano Actual», en *Heraldo de Aragón*, 17 de octubre de 1962, p. 5.

121 ZAPATER, Alfonso, «Teresa Jassa, una sorprendente y excepcional ceramista turolense», en *Heraldo de Aragón*, 11 de diciembre de 1968, p. 5; AZPEITIA, «En Kalos, cerámicas de Teresa Jassa», en *Heraldo de Aragón*, 13 de diciembre de 1968, p. 9; AZPEITIA, «En Gambrinus, cerámicas de Teresa Jassa», en *Heraldo de Aragón*, 26 de mayo de 1972, p. 7.

122 AZPEITIA, «Relieves cerámicos de Jordi Tortós», en *Heraldo de Aragón*, 14 de marzo de 1965, p. 7.

123 ANÓNIMO, «En la Diputación Provincial, cerámicas de Cuní», en *Heraldo de Aragón*, 5 de marzo de 1966, p. 5; AZPEITIA, «Cuní o la investigación cerámica», en *Heraldo de Aragón*, 5 de marzo de 1966, p. 5.

124 ZAPATER, Alfonso, «Nueva sala de exposiciones para pintura y cerámica», en *Heraldo de Aragón*, 29 de abril de 1967, p. 5.

125 ANÓNIMO, «Fue bendecido ayer el taller escuela de cerámica de Muel», en *Heraldo de Aragón*, 25 de abril de 1965, p. 5; GAY, Miguel, «Ha vuelto a funcionar en Muel una escuela de cerámica», en *Heraldo de Aragón*, 6 de junio de 1965, p. 11.

126 ANÓNIMO, «Conferencia sobre “Historia de la cerámica española”», en *Heraldo de Aragón*, 30 de enero de 1968, p. 21.



### 3. La pintura mural en España durante la década de los cincuenta y sesenta



1. Anuncio aparecido en la Revista Nacional de Arquitectura (octubre de 1957).

Hemos considerado oportuno ilustrar el comienzo del epígrafe con este anuncio, aparecido en la Revista Nacional de Arquitectura en septiembre de 1957, para poner el acento sobre uno de los conceptos más reivindicados durante la década de los cuarenta, cincuenta y sesenta: la integración de las artes que, a su vez, propició el momento dorado vivido por la pintura mural en esos años. El propósito de recuperar la unión de la pintura y la escultura bajo el signo de la arquitectura era, entonces, un tema de reflexión a la orden del día, y así podía comprobarse en la prensa diaria, que daba cumplida cuenta de la realización de trabajos murales, o en las diferentes exposiciones, concursos y declaraciones de teóricos y artistas en favor de la integración de las artes y de la creación mural, a los que más adelante nos referimos; no podemos olvidar las publicaciones especializadas, como la Revista Nacional de Arquitectura, donde aparecían con regularidad artículos sobre las distintas manifestaciones artísticas de carácter mural.<sup>127</sup> Las reflexiones que en estos medios vertieron teóricos y arquitectos emergían de una motivación estrictamente artística, decidida a recuperar una unión entre las artes que consideraban perdida y a la que, además, atribuían una serie de valores cívicos:

La síntesis no es posible sino cuando es el resultado, el fruto, de un espíritu de equipo, y es entonces cuando manifiesta la concepción de la obra desde los primeros esbozos. Es una cuestión de afinidad, de comprensión mutua, de respeto al trabajo de los demás y de jerarquía.

<sup>127</sup> LOARGA, Luis, «Decoración mural», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 135, marzo 1953, pp. 28-37; GABINO, Amadeo, «Pintura, escultura y arquitectura», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 137, mayo 1953, pp. 32-33; CLAVO, Javier, «El mosaico y la decoración mural», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 145, enero 1954, pp. 18-23; SARTORIS, Alberto, «Ir y venir de la arquitectura moderna», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 146, febrero 1954, pp. 10-19; «El arte y la arquitectura moderna», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 178, octubre 1956, pp. 1-6. Además, se publicaron muchos otros artículos donde se repasaban los últimos trabajos murales realizados.

Muy distinta era la reflexión de Ernesto Giménez Caballero a este respecto, que valoraba la unión de las artes desde una perspectiva política; como si se tratara de una lucha ideológica entre dos posiciones antagónicas, el teórico fascista contraponía el individualismo que atribuía al arte de vanguardia y a la pintura de caballete con la idea de integración de las artes, más cercana a lo colectivo, y que comportaba los valores de unidad y subordinación, principios con una fuerte connotación política que coincidían con aquellos que reclamaba el fascismo:

Jerarquía y ordenación y síntesis de todo un orbe, de toda una época. Estilo perfecto de toda una creación. Todas las artes jerarquizadas, disciplinadas, por una voluntad suprema de lograr lo que se era: Lograr la unidad de España, no sólo en política, sino con *materias de servicio* a la gran armonía, al *gran Estado*, del monasterio.<sup>128</sup>

GeCe utilizaba de manera indistinta los adjetivos y valores aplicados a las esferas política y artística; los límites entre estos dos ámbitos se desdibujaban al elevar al político a la categoría de artista y ser la dirección de un Estado su máxima creación, «Pues si lograr un Estado supremo es sencillamente un Arte (el Arte más sublime y divino entre todos los artes del hombre), también el hombre de Estado que logra tal Estado, no es un político: es un artista primordial».<sup>129</sup> A su vez, adjudicaba al arte cualidades que le eran completamente ajenas y que le convertían «en un supremo arma de combate», al servicio del Estado y de los ideales por él defendidos:

El Arte es sencillamente una técnica de conquista. Técnica guerrera.<sup>130</sup>

Cuando de nuevo en la historia tornan a surgir con ímpetu los valores religiosos y nacionales, tornamos a ver claro sobre la finalidad del Arte, sobre la potencia combativa del Arte como expansión de ideales, de fe. Tornamos a saber qué es el Arte, y sus maneras de combate, sus falanges de batalla: las *artes*.<sup>131</sup>  
[...] el arte equivale a reflejo y propaganda de Estado.<sup>132</sup>

Para GeCe, la salvación del arte contemporáneo se encontraba en la vuelta al trabajo mural, proporcionado principalmente por el Estado al que, a su vez, debían servir las artes, de todo lo cual se deducía que la pintura mural se convertiría en uno de los principales medios de propaganda política. Algunos de los presupuestos planteados por Giménez Caballero sobre la pintura mural y las artes en general estuvieron también presentes en las formulaciones dirigidas a articular un arte franquista durante la guerra y, sobre todo, en la postguerra. De esta forma, el concepto de integración de las artes también fue atendido por el régimen, adquiriendo una dimensión política por la cual, la arquitectura, la pintura, la escultura, la música, etc, se unían para ponerse al servicio del Estado<sup>133</sup> con la intención de ensalzar los valores por él defendidos, a través de las ceremonias y concentraciones multitudinarias, de las construcciones arquitectónicas y de los monumentos conmemorativos. Esta utilización política no era el único aspecto que diferenciaba uno y otro concepto de integración de las artes; más significativo era el sentido de jerarquización aplicado a esta unión, sobre el que ya había reparado Giménez Caballero, y que concedía a la Arquitectura el papel rector al que las demás

128 Op. Cit., GIMÉNEZ CABALLERO, *Arte...*, p. 258.

129 *Ibídem*, p. 259.

130 *Ibídem*, p. 165.

131 *Ibídem*, p. 163.

132 *Ibídem*, p. 262.

133 CABRERA GARCÍA, M.<sup>a</sup> Isabel, PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, «La “llamada” del Estado a las artes y a la música. El franquismo: una particular forma de colaboración entre las artes», en VV.AA. (editores), *Actas del XIV Congreso Español de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las Artes, Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002, Tomo II*, Málaga, Ministerio de Ciencia y Tecnología, Fundación Unicaja, 2004, pp. 639-653.



manifestaciones artísticas quedaban supeditadas.<sup>134</sup> En consecuencia, no procede hablar de integración sino de subordinación, una distinción en la que subyace un evidente matiz ideológico; los valores de jerarquía y sometimiento que regían el plano político eran también los que deberían guiar la confluencia de las artes; en el otro lado, como señalábamos al comienzo, encontramos una integración de las artes concebida desde la libertad de creación, la colaboración, el entendimiento, la complementariedad y la igualdad, principios sobre los que se estructura una sociedad igualitaria y democrática.

Tras el final de la contienda, Eugenio D'Ors fue uno de los primeros en dirigir su discurso teórico, al que nos referimos más adelante, y su labor expositiva hacia las manifestaciones artísticas de carácter mural, dando continuidad a los tres Salones de Arte Mural que había celebrado en París en los años 30.<sup>135</sup> Así, en 1944, D'Ors concebía el Segundo Salón de los Once como una muestra «orientada hacia la promoción de un renacimiento del Arte mural»,<sup>136</sup> aunque algunas de las obras seleccionadas no se ceñían precisamente a este calificativo. En concreto, los artistas representados en la exposición fueron Pablo Gargallo, Joaquín Torres García, con boceto para un mural en el Seminario de Filosofía de Barcelona, Rosario Velasco, Gómez Cano, Eduardo Vicente, José Serrano, Rafael Zabaleta, Pedro de Valencia, Manuel Humbert, Benjamín Palencia y José Escassi.<sup>137</sup> Según el intelectual catalán, «La crítica en torno no pareció captar demasiado claramente la significación de los pasos que nuestro esfuerzo daba hacia el muralismo. Había que insistir. Había que subrayar», así que tras la experiencia de la segunda exposición, barajó la posibilidad de dedicar el Tercer Salón, a celebrar en 1945, al trabajo conjunto del arquitecto, el pintor y el escultor,<sup>138</sup> si bien la muestra tomó, finalmente, otros derroteros.

En el mismo sentido se pronunció la Escuela de Altamira, y más concretamente el I Congreso Internacional de Arte, celebrado en 1949 bajo la dirección de Alberto Sartoris<sup>139</sup> y que contó con una nutrida participación de arquitectos, pintores, escultores y críticos. Entre las conclusiones redactadas al final del encuentro, se incluyó la integración de las artes en la arquitectura,<sup>140</sup> un punto insoslayable teniendo en cuenta el impulso que estaba alcanzando a nivel internacional, así como la participación en el congreso de reconocidos partidarios de esta integración, entre ellos el pintor alemán Willi Baumeister o el propio Sartoris, asunto sobre el que éste reflexionaba en *Número*, la revista de la que era redactor-jefe, pero también en publicaciones españolas como la *Revista Nacional de Arquitectura* donde publicó un artículo en el que abordaba la cuestión:

---

134 Esta supremacía concedida a la Arquitectura no puede desligarse de la metáfora que comparaba al dictador con un arquitecto, símil utilizado por Hitler, por Mussolini y sobre el que también reflexionó Giménez Caballero en *Arte y Estado*. Op. Cit., CABRERA GARCÍA, *Tradición...*, p. 76.

135 D'ORS, Eugenio, *Mis Salones. Itinerario del Arte Moderno en España*, Madrid, Aguilar, 194-, pp. 258 y 262.

136 *Ibidem*, p. 262.

137 SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio D'Ors*, Madrid, Langa y Cía., 1963, pp. 31-36.

138 Op. Cit., D'ORS, *Mis salones...*, p. 177.

139 NAVARRO SEGURA, M.<sup>a</sup> Isabel, «Alberto Sartoris y el itinerario de la recuperación de la modernidad en España 1949-1950: Barcelona-Santander-Bilbao-Canarias-Madrid», en *Actas del Congreso Internacional Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la Historia*, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 2000, pp. 265-273.

140 WESTERDHAL, Eduardo, «La Escuela de Altamira y el primer Congreso Internacional de Arte», en *Ínsula*, n.º 47, 15 de noviembre de 1949, p. 8, «El arte, llegamos a establecer como conclusiones, aspira a conseguir un equilibrio por una tensión de fuerzas diversas y la unidad de las diferentes artes debe quedar integrada en la Arquitectura».

Las tres artes plásticas deben surgir conjuntas; ser pensadas, concebidas en conjunto, como un todo indisoluble, como una unidad, como una forma o una estructura, en el pleno sentido de los dos términos; una forma a la cual nada se pueda añadir ni restar sin destruirla.<sup>141</sup>

El interés por la integración de las artes se prolonga durante los cincuenta, como prueban los múltiples artículos publicados y, lo que es mucho más significativo, los proyectos materializados en la década, entre los que subrayamos la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu que, por otro lado, ponía de relieve una cuestión controvertida como era la asimilación de los nuevos lenguajes artísticos en el arte religioso. Otros ejemplos fueron el Pabellón de España para la Trienal de Milán de 1954, obra del arquitecto Vázquez Molezún, el escultor Amadeo Gabino y el pintor Suárez Molezún y que recibió el premio máximo de instalación del certamen;<sup>142</sup> el Edificio Social del Instituto Nacional de Colonización, donde intervinieron Manuel Rivera, Antonio Cano, Ángel Ferrant, Amadeo Gabino, José Lapayese y Eduardo Carretera;<sup>143</sup> el edificio del Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas, decorado con murales de Carlos Saenz de Tejada<sup>144</sup> o los montajes de las Exposiciones de Ingeniería Agronómica de 1950, con la intervención de José Luis Picardo, Carlos Picardo, Manuel Barbero, Lara, Valdivieso y Lago Rivera,<sup>145</sup> y de 1956, con murales de Mampaso y Jesús de la Sota.<sup>146</sup>

Los arquitectos no fueron los únicos entregados a este afán de impulsar la unión de las artes; los artistas plásticos adoptaron también una posición activa, tal y como prueban las manifestaciones que en este sentido emitieron Parpalló y Equipo 57. Para el grupo valenciano, éste constituyó un aspecto primordial y así lo demuestra el hecho de ser uno de los puntos incluidos en el manifiesto publicado con motivo de su fundación:

[...] creemos en la necesidad de intentar una integración de quienes sienten la trascendencia del arte como enriquecimiento de la experiencia emocional y factor de plenitud. Para ello, procuraremos incorporar a todos aquellos —desde el arquitecto al diseñador industrial o el decorador— que comparten nuestro deseo cooperativo.<sup>147</sup>

Sobre este objeto seguirían insistiendo en *Arte Vivo*, la revista que editaba el grupo y a través de la cual difundían sus reflexiones al respecto, nacidas de las convicciones de sus miembros, para quienes la integración de las artes debía redundar en beneficio de la sociedad.<sup>148</sup> También debemos hablar de una vocación social en las declaraciones de Equipo 57 sobre la idea de integración de las artes que, como en el caso anterior, estuvo presente en el manifiesto fundacional del grupo, para

141 SARTORIS, Alberto, «Ir y venir de la arquitectura moderna», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 146, febrero 1954, p. 14.

142 Op. Cit., CABAÑAS, *Política...*, p. 96.

143 TAMÉS, José, «Edificio Social del Instituto Nacional de Colonización en Madrid», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 178, octubre 1956, pp. 7-16.

144 DE AZPIROZ, José, «Edificio del Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 148, abril 1954, pp. 1-13.

145 DE LA SOTA, Alejandro, «Exposición de Ingeniería Agronómica», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 100, abril 1950, pp. 151-153.

146 DE LA SOTA, Alejandro, «Exposición de Ingenieros Agrónomos», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 170, febrero 1956, pp. 29-34.

147 Op. Cit., EQUIPO MULTITUD, *Crónica...*, p. 35.

148 Ibídem, pp. 37-39. «Cuando hablamos de integrar todas las artes, pensamos realmente en el hombre para el que son cultivadas y en la humana condición de quienes la practican. Se trata de contribuir a la entereza del individuo disperso por las contradicciones de su contorno. [...] O nos llenamos de contenido, cumpliendo una función social indeclinable, o renunciamos a nosotros mismos».

quien alcanzar «una total integración de las artes plásticas a la vida material»<sup>149</sup> era una aspiración ante la primacía del mercado y la individualidad imperante en el mundo artístico:

Nosotros llamamos a la unión para crear frentes sólidos, para exigir a los organismos responsables la consideración de nuestros problemas y de nuestras necesidades que son las de nuestra cultura. Sólo podrá llegarse a esto a través de equipos plásticos de arquitectos, escultores, pintores de todos los países, que comiencen la empresa con un verdadero espíritu de colaboración.<sup>150</sup>

Con la llegada de los sesenta, la unidad de las artes seguía suscitando el interés de los artistas, arquitectos y críticos, a juzgar por las iniciativas emprendidas durante los años siguientes, si bien comenzaron a decaer con respecto a las décadas anteriores. Así la Fundación Rodríguez Acosta convocaba su quinto concurso, que en esa edición versó sobre «la decoración mural»<sup>151</sup> y que contó con la exposición de obras de Villaseñor, Vela Zanetti, Aguiar, Sert o Vázquez Díaz. La presentación de la muestra corrió a cargo de Fernando Chueca Goitia que, a lo largo del catálogo, se refirió al proceso que había conducido a la separación de las artes y a la actual voluntad de recuperar esa unión, para a su vez señalar que «[...] conmemorar, embellecer y educar son misiones muy peculiares de la pintura mural».<sup>152</sup>

Otro colectivo, en este caso el barcelonés O Figura dedicaba en 1962 una exposición al mural en la sala Gaspar, donde los arquitectos José María Feliu, Luis Gelpi, Roberto Tarradas, Manuel Anglada y Antonio de Moragas presentaban las obras de Claret, Tharrats, Hernández Pijuán, Vilacasas y Subirachs.<sup>153</sup> La muestra se acompañó con una publicación donde un grupo de arquitectos reflexionaba sobre la integración de las artes y las manifestaciones artísticas de carácter mural, entre ellos André Bloc, Oriol Bohigas o Alberto Sartoris, además de incluir comentarios de los autores que protagonizaban la exposición.<sup>154</sup> De entre todos los discursos expuestos, llama la atención la cruda postura de Santos Torroella, autor de la presentación, ante la cuestión de la integración de las artes:

La frecuencia con que en nuestro tiempo se habla de una síntesis de todas las artes podría hacernos creer que ahora, al fin, esa síntesis ha de ser posible, ya que tantos esfuerzos se realizan por conseguirla. Creo, sin embargo, que la realidad muy bien pudiera estar, precisamente en todo lo contrario: en que ahora, más que nunca, dicha síntesis cuenta con muy escasas posibilidades [...] Así las cosas, esa integración de las artes tantas veces propuestas [...] parece condenada a fracasar continuamente.<sup>155</sup>

Diferentes eran las circunstancias para Subirachs, uno de los participantes de esta exposición, que veía en el comienzo de los sesenta el advenimiento de una nueva época:

Ahora estamos en los comienzos de otra etapa que tendrá, sin duda, una considerable entidad: «la integración de las artes». Es decir, que en vez de trabajar aisladamente concediendo una importancia excesiva a la personalidad, hay que trabajar en colaboración con el arquitecto para resolver, en profundo acuerdo, los problemas inherentes a las respectivas especialidades: el arquitecto, los problemas del espacio; el escultor, los de la forma, y, el pintor, los de la superficie.<sup>156</sup>

149 Ibidem, p. 44.

150 Ibidem, p. 42.

151 CHUECA GOITIA, Fernando, *La decoración mural. Quinto concurso exposición pintura y escultura*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1961.

152 Ibidem.

153 Op. Cit., CALVO SERRALLER, *España. Medio...*, pp. 529-530.

154 VV.AA., *Mural O Figura*, Barcelona, Sala Gaspar, 1962, s/p.

155 Ibidem, pp. 7 y 11.

156 Op. Cit., UREÑA, *Las vanguardias...*, pp. 102-103.

La contradicción existente entre estas dos opiniones no era un caso aislado; de hecho, a través de las experiencias y testimonios presentados hemos podido observar que si bien las manifestaciones proferidas en favor de la integración de las artes fueron abundantes, no siempre compartieron el mismo enfoque: el mensaje del anuncio inicial afirmaba que la unión de las artes era ya una realidad, una aseveración que chocaba con la percepción de Santos Torroella, que a su vez difería de ésta última de Subirachs; el concepto de integración de las artes defendido por Parpalló y Equipo 57, comprometido con las necesidades del Hombre contemporáneo, era muy distinto de aquel otro concepto tradicional, en el que se situaría Chueca, más preocupado por la cuestión estrictamente artística que por el alcance social de estas actuaciones.

Al margen de todo ello, con esta somera presentación hemos pretendido esbozar el marco en el que se desarrolló la creación mural para comprender el auge que gozó esta clase de creaciones durante los cincuenta y sesenta. Y es que la pintura mural despertó el interés tanto del régimen franquista como de los arquitectos, de los artistas y de los decoradores, sin bien los planteamientos y los objetivos eran muy distintos en uno y otro caso; la pintura mural promovida por el régimen y por los órganos de poder locales y provinciales estuvo destinada, mayoritariamente, a presidir edificios oficiales y debe leerse en clave política; otra vertiente de la pintura mural la encontramos en los espacios privados, donde los arquitectos y artistas pudieron desarrollar su obra con plena libertad creativa o, al menos, sin condicionantes políticos.

Esta distinción la encontramos también dentro del conjunto de obras realizadas en Zaragoza durante los años cincuenta y sesenta; con su aire naif y colorista, la prematura modernidad de la decoración abstracta del cine Dorado, realizada en 1949 por Fermín Aguayo, Eloy Laguardia y Santiago Lagunas, contrastaba con el carácter académico de los dos murales pintados al año siguiente por Alejandro Cañada en el Aeropuerto de Zaragoza. La contraposición de estas dos obras, cercanas en el tiempo pero muy distintas entre sí, revelan la brecha existente entre la pintura mural impulsada desde el ente público y las promovidas desde la iniciativa privada, especialmente aquellas correspondientes a las salas de cines, a la hostelería (restaurantes, cafeterías y clubs) y a los establecimientos comerciales. El origen de esta distinción radicaba en los diferentes factores que propiciaron el nacimiento y desarrollo de una y otra y que se traducían en la utilización de temas distintos, en el perfil de artista escogido y, cómo no, en el objeto con que fueron concebidas, aspectos que abordamos a lo largo de este capítulo, en dos epígrafes diferentes, exponiendo las circunstancias que motivaron su aparición y desarrollo, mostrando los aspectos que caracterizaron uno y otro tipo de obras y analizando, por último, las realizaciones más destacadas.

### 3.1. Una aproximación a la pintura mural durante la dictadura

Dentro de los intentos dirigidos a configurar un arte nuevo para el recién creado Estado franquista, la pintura mural fue considerada como un medio idóneo con el que glosar la grandeza del nuevo régimen<sup>157</sup> por las posibilidades narrativas que ofrecía y por las connotaciones épicas y conmemorativas asociadas a este tipo de creaciones. Así lo manifestaron críticos, teóricos y pintores a través de los artículos divulgados en publicaciones periódicas como el diario *Arriba* o *El Español*<sup>158</sup>

157 Op. Cit., LLORENTE, *Arte...*, p. 187.

158 Op. Cit., LLORENTE, *Arte e ideología...*, pp. 856 y 867. Así lo apunta Llorente en su tesis doctoral, aunque nosotros no hemos llegado a consultar las publicaciones referidas.

durante la posguerra y para los que, sin duda, no debió pasar desapercibida la cobertura que el fascismo italiano había brindado a la pintura mural, a través de los trabajos del grupo filofascista *Novecento*. Sin embargo, ni los manifiestos, ni el empeño de los artistas, ni las directrices y legislaciones que habían facilitado su desarrollo en Italia se dieron en España, sumida además en una complicada situación económica, por lo que, a pesar de las expectativas que levantó entre los teóricos más destacados del momento, la pintura mural oficial realizada durante la dictadura no destacó, salvo excepciones, ni por su cantidad ni por su calidad: El fracaso a la hora de configurar un estilo propio del régimen se hacía extensivo al ámbito de la pintura mural.

Los primeros alegatos emitidos desde posiciones fascistas en favor de la pintura mural los encontramos en los años que precedieron el estallido de la Guerra Civil, de la mano de Ernesto Giménez Caballero y su *Arte y Estado*, enmarcado precisamente dentro del estrecho contacto que GeCe mantuvo con Italia a comienzos de la década de los 30, cuando el grupo *Novecento* y su líder Mario Sironi,<sup>159</sup> defensores de la recuperación de la pintura mural, se encontraban en la cresta de la ola artística, favorecidos por la creación de una normativa semejante al 1% cultural por la cual, parte del presupuesto de la construcción de los edificios<sup>160</sup> debía dedicarse a la promoción de obras escultóricas y pictóricas. Para estos artistas italianos, el alcance de la pintura mural rebasaba lo meramente artístico para alcanzar un valor político, tal y como afirmaron Sironi, Campligi, Carrá y Funi en el *Manifesto della pittura murale*, publicado en *La Colonna* en diciembre de 1933, al considerar la vuelta de la pintura mural como la base sobre la que se levantaría el estilo fascista: «Dalla pittura murale sorgerà lo “Stile Fascista”, nel quale la nuova civiltà si potrà identificare».

Para Giménez Caballero, el retorno del mural era consecuencia lógica de la «desesperación de la pintura», provocada a su vez por el individualismo del arte y del artista, por el hermetismo del «arte puro», incomprensible para la mayoría, y por la ausencia de mercado; la única salida que permitiría remontar la crisis provocada por la desorientación del arte contemporáneo pasaba por volver a pintar sobre los muros proporcionados por el Estado que, para el intelectual fascista, actuaba como ese padre que perdona siempre las andanzas del hijo díscolo:

La Pintura —como Europa— está hoy desesperada. Hasta tal punto, que ha comenzado «a tirarse a las paredes». Es decir, a arrojarse en brazos del Estado, pidiéndole muros que llenar, fracasada la Pintura *purista*, de caballete.<sup>161</sup>

Los futuristas italianos piden «muros» al Estado para pintar. No temen ya caer en pintores de brocha gorda. [...] Y mientras, el Estado —entrañable y piadoso en el fondo— se dispone una vez más en la historia a salvar al artista, le deja por un tiempo, en castigo y disciplina y arrepentimiento, tirarse a las paredes hambriento y desmelenado. Que apure bien la crisis de su soberbia. La crisis del arte individualista y occidental.<sup>162</sup>

Como si se tratara de una lucha ideológica entre dos posiciones antagónicas, GeCe contraponía el individualismo que atribuía al arte de vanguardia y a la pintura de caballete con la pintura mural y la idea de integración de las artes, anteriormente comentada, a las que confería los valores de uni-

<sup>159</sup> FIDALGO FONTANET, Leonardo, «El Novecento, Mario Sironi y la “Revolución fascista”», en *Boletín de Arte*, n.º 26-27, 2005-2006, pp. 463-475.

<sup>160</sup> Op. Cit., CIRICI, *La estética...*, pp. 150-152.

<sup>161</sup> Op. Cit., GIMÉNEZ CABALLERO, *Arte...*, p. 129.

<sup>162</sup> *Ibíd.*, p. 133.



dad, jerarquía y subordinación, principios con una fuerte connotación política que coincidían con aquellos que reclamaba el fascismo. Esta asociación entre arte e ideología fue también argüida por Eugenio D'Ors que, junto con las exposiciones celebradas en París y en el Salón de los Once, reflexionó sobre la creación mural. Al igual que GeCe, el crítico catalán consideraba a Italia como la principal referencia, exhortando a los españoles a seguir el modelo italiano,<sup>163</sup> que había convertido el arte mural en uno de los protagonistas de la Trienal de Milán de 1933.<sup>164</sup> Más nos interesa esa otra visión, coincidente con la de Giménez Caballero, que juzgaba las manifestaciones de carácter mural como una expresión opuesta al comunismo, por su carácter disciplinado y de subordinación; de hecho, más que reparar en sus posibilidades artísticas, insistía en el valor de estas obras dado su sometimiento al orden arquitectónico:

¿Puede imaginarse, con todo, algo más opuesto a las tendencias comunistas que las disposiciones preconizadas por cualquier tentativa de Arte mural? Nada mejor para su creación que el trabajo en equipo. Nada mejor para el trabajo en equipo que la conciencia y la cultura de la jerarquía. La belleza pictórica en el muro sólo puede obtenerse como la belleza acústica en la orquesta: mediante la disciplina rigurosa en torno de la superioridad de un conductor. Colaboración de todos, bien entendido, energía espiritual de todos; pero la norma impuesta desde lo alto.<sup>165</sup>

El párrafo termina con una nueva alusión a la reiterada idea de jerarquía ¿Quién podría ser el conductor al que se refería D'Ors? El pintor quedaba descartado al ser una «falange» más, así que ¿sería el arquitecto, acaso, el «director de orquesta»? Tampoco se encuentra aquí la respuesta a nuestra pregunta, que no termina de ser aclarada por D'Ors:

En otros términos, y para ceñir el problema a sus términos estrictos, el pintor mural no tiene calidad para decidir por sí solo si el muro que le confiarán ha de estar o no cubierto de figuras, ni del número, o del tamaño, o del ritmo, o de la significación de estas figuras. Pero el arquitecto, tampoco, amo y servidor como es.<sup>166</sup>

A estas dos valoraciones de la pintura mural, se sumaba otra reflexión más en la que D'Ors apuntaba, como ya lo había hecho GeCe al referirse a la creación artística en general, la relación de la pintura mural con el Estado, es decir, la función de propaganda, «[...] principio de una era nueva, representada por la estrecha trabazón de la actividad del pintor con la del arquitecto y con la normal inserción de las dos en el cuadro normal de la sociedad y aun del Estado».<sup>167</sup> Al examinar las opiniones de otros críticos, las conclusiones extraídas son semejantes; en ellas se reivindicaba la pintura mural como la manifestación pictórica más apropiada para celebrar los tiempos que corrían en el país y la que mejor podía inmortalizar los acontecimientos que habían conducido a la creación del nuevo régimen, hasta el punto de que no se hablaba de ninguna otra faceta de la pintura mural. En estos términos se pronunciaba Cecilio Barberán en la revista *Arriba*:

España reclama para sí la decoración de la pintura mural, que tan bien va a las naciones en sus horas grandes, en sus horas de plenitud, ya en el reino de los espíritus, ya en el dominio de los pueblos [...] Para esto, sí, se necesita una pintura mural; necesitamos obras que recuerden, estimulen y representen todo lo que del gran estilo español queremos reivindicar en nuestra hora.<sup>168</sup>

163 D'ORS, Eugenio, *Nuevo glosario*, Vol. III, Madrid, Aguilar, 1949, pp. 70-72.

164 *Ibidem*, pp. 176-179.

165 Op. Cit., D'ORS, *Mis Salones...*, pp. 262-263.

166 D'ORS, Eugenio, *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, Madrid, Aguilar, 1944, p. 155.

167 Op. Cit., D'ORS, *Nuevo...*, p. 179.

168 Op. Cit., LLORENTE, *Arte e ideología...*, p. 678.

Una argumentación semejante fue también esgrimida por Tomás Borrás en *El Español* o por el pintor José Aguiar en la entrevista concedida a la revista *Tajo*:

[...] los pintores emprenderán la hermosa tarea de dejar, en grandes frescos, la crónica de este periodo cuajado de acontecimientos definitivos, de esta era precursora y batalladora de un universo que ha hecho viraje en su marcha.<sup>169</sup>

P.- ¿Su preocupación estética? R.- La pintura mural. A mi juicio, el pintor de caballete está desplazado de la pintura contemporánea. El gran problema de la pintura actual está en el muro, porque los grandes temas, las formidables preocupaciones de hoy han de tener ambiente de masas, y sus caracteres necesitan la amplitud mural, la gran orquesta.<sup>170</sup>

Tanto en los comentarios de Barberán como en los de Borrás y Aguiar, se observa un tono entre grandilocuente y solemne que va muy bien para exponer lo que, en su opinión, debía ser la pintura mural: hablan de grandes temas y de representar el esplendor del momento para dejar constancia de la gloria del Estado que acaba de nacer; hablan, en definitiva, de una dimensión conmemorativa de la pintura mural que enlaza con la reivindicación que algunos teóricos del momento hicieron de la pintura de historia. En opinión de Benito Rodríguez Filloy, según declaraba en *Arriba*, el artista encontraría estos grandes temas en la Guerra Civil y en el nuevo orden nacido de la misma, interpretados desde una postura de espiritualidad, retórica sentimentalista y trascendencia que permitiría sacar todo el potencial ideologizante que contenían y que resultaba especialmente apropiado en los primeros años de la dictadura:

Los temas de nuestra Cruzada, o la representación de un orden luminoso y armónico, constituyen un contenido capaz de abrir un ancho cauce en el espíritu del artista, llevándole, en una forma nueva, a la consecuencia de todos los valores estéticos. Al propio tiempo, el arte deja de ser un instrumento ciego —como en el totalitarismo ruso— para tener un designio de cántico y exaltación de la nueva existencia. Fácil es imaginar, en el solo hecho de que la pintura advenga —en el amplio espacio mural— a tan noble finalidad, sus grandes posibilidades. Con esto no queda relegada la pintura de caballete.<sup>171</sup>

Lo cierto es que este repertorio temático fue escasamente cultivado en la pintura mural, al igual que sucedió en la producción de caballete,<sup>172</sup> asuntos que, en cambio, sí gozaron de mayor presencia en el terreno de la ilustración.<sup>173</sup> Las pocas obras donde se recrearon motivos de este tipo se fechan en los primeros años de la posguerra y las encontramos en edificios oficiales, estrechamente vinculados con el régimen o con una carga simbólica importante. Por ejemplo, en 1941 se realizó un mural en la Sala de Alemania de la Residencia de Oficiales de Pedralbes (Barcelona), donde se representaba un grupo de soldados españoles y alemanes que enarbolaban las banderas rojigualda y nazi, ante la imagen del Alcazar de Toledo.<sup>174</sup> Un ciclo mural especialmente celebrado por los críticos del momento, fue el que José Aguiar dejó en 1943 en el salón de actos de la Secretaría General del Movimiento, calificado por Lafuente Ferrari como una de «las más nobles realizaciones de la pintura española de este siglo»<sup>175</sup> y considerada por algunos críticos como el paradigma artístico que demandaba la España franquista.<sup>176</sup> El

169 Ibídem, p. 1416.

170 Ibídem, p. 678.

171 Op. Cit., LLORENTE, *Arte e ideología...*, pp. 1396-1397.

172 Op. Cit., LLORENTE, *Arte...*, pp. 192-194.

173 Op. Cit., UREÑA PORTERO, «La pintura mural...», pp. 136-143 y 156-157.

174 Op. Cit., CIRICI, *La estética...*, p. 104.

175 ABAD, Ángeles, *José Aguiar*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 1991, p. 131.

176 Op. Cit., LLORENTE, *Arte...*, p. 190.



encargo comprendía cuatro murales que vendrían a cubrir las paredes del salón,<sup>177</sup> sin embargo sólo llegó a realizarse una de las pinturas, actualmente en paradero desconocido, dedicada a la «Glorificación del Héroe». Mucho más obvia era la carga ideológica de los otros paños donde el pintor canario había previsto representar, «la unidad de los hombres y las tierras de España [...] [otro dedicado a] José Antonio [...]». Finalmente, el martirologio, el heroísmo y el desfile de la Victoria».<sup>178</sup> Con una cronología más tardía que nos sitúa en 1949, Reque Meruvia «Kemer» pintaba para el Archivo Histórico Militar de Madrid el mural titulado *Alegoría de Franco y la Cruzada*, un asunto más propio de la inmediata posguerra que de estos años en los que España buscaba integrarse en el panorama internacional. En la obra, Franco aparecía como caballero cruzado ante una visión celestial, rodeado de ángeles, tan habituales en las ilustraciones y pinturas de la posguerra, de falangistas, miembros del ejército y de religiosos, cerrando la composición en los extremos con la representación del campo de batalla. También queremos referirnos, aunque no llegara a materializarse, al conjunto mural ideado por José María Sert para la capilla de la cripta del Alcázar en el que, con un acentuado carácter escenográfico, el pintor tenía previsto combinar el ciclo pictórico con las ruinas de la capilla.<sup>179</sup> Tampoco se hizo realidad, en este caso por dificultades técnicas,<sup>180</sup> el ciclo mural para el Valle de los Caídos que José Aguiar preparó en 1944. También conocido como «Murales de la Guerra», el proyecto estaba compuesto por cuatro bocetos titulados *Catacumbas*, *Martirios*, *Fusilamientos*, *Alegoría sobre la Fe*,<sup>181</sup> con los que Aguiar participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945, junto con otro lienzo de tema bélico titulado *La consagración de los mártires* u *Homenaje a los muertos*.

Durante los años cuarenta fueron realizadas estas y otras obras, aunque sería en los cincuenta<sup>182</sup> cuando se emprendieran la mayor parte de los conjuntos de pintura mural correspondientes a la etapa de la dictadura. Evidentemente, la profunda carga ideológica de los murales anteriores ya no tenía cabida en estas nuevas obras, dada la distinta situación política del país, inmerso en el proceso de integración en el marco internacional. Las representaciones directamente alusivas a la exaltación de la guerra y de la ideología fascista fueron sustituidas por los capítulos y los personajes de la Historia de España que se consideraban más gloriosos, un giro que respondía, por otra parte, a la reivindicación histórica emprendida durante la dictadura y que se manifestó en ámbitos tan diversos como la arquitectura, la escultura, el cine o la propia simbología empleada por el régimen. Por lo que se refiere a la creación pictórica, algunas voces se mostraron partidarias de realizar «[...] cuadros de Historia, cuadros de exaltación patriótica, cuadros de pintura ambiciosa y triunfal según corresponde a una era victoriosa y esperanzada»,<sup>183</sup> un repertorio temático que se destinó sobre todo a los trabajos de pintura mural.

La Guerra Civil, el nuevo régimen y el propio Franco eran considerados el siguiente de los episodios épicos que se habían venido sucediendo desde la Edad Media y que, tras el *impasse* de los dos últimos siglos, venía a reconducir a España hacia el camino correcto: se remitía a la Historia como estrategia con la que legitimar la Guerra Civil y la dictadura. El nuevo Estado y la figura de Franco recogían el testimonio de todos aquellos que en el pasado habían luchado en pro de la unidad nacional bajo el signo del

177 Op. Cit., ABAD, *José...*, p. 66.

178 Palabras de Benito Rodríguez Fillol para La Tarde, reproducidas en Op. Cit., ABAD, *José...*, p. 131.

179 Op. Cit., LLORENTE, *Arte e ideología...*, p. 676.

180 Op. Cit., SANTANA, *José...*, p. 55.

181 José Aguiar. *Exposición Antológica. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, Marzo-abril 1973*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, pp. 51-58; Op. Cit., LÁZARO, *José...*, pp. 56-57 y 151.

182 Op. Cit., UREÑA PORTERO, «La pintura mural...», p. 119.

183 Palabras de R. Gil Fillol reproducidas en Op. Cit., LLORENTE HERNÁNDEZ, *Arte e ideología...*, pp. 470-471.

catolicismo y, para evidenciarlo, fue muy habitual el establecimiento de paralelismos entre el presente y prácticamente cualquiera de los hechos y personajes históricos de su interés, con la intención de mostrar que «la “Nueva España” se levanta sobre las virtudes y hazañas de la «España eterna»,<sup>184</sup> una recuperación histórica que enlazaba con el pensamiento noventayochista y su búsqueda de la esencia de España y de la identidad nacional. Muy ilustrativas en este sentido resultan las palabras de Manuel García Morente:

Una de las vías a través de las cuales se materializó esta utilización de la Historia fueron los ciclos de pintura mural realizados en edificios oficiales durante los años cincuenta, especialmente en las diputaciones provinciales y ayuntamientos:<sup>185</sup> no había ninguna limitación a la hora de escoger los motivos representados, que podían pertenecer a cualquier época y región del país, siempre y cuando estuvieran al servicio del concepto de Hispanidad, de la unión de la Patria y de la Religión, que era la esencia de España y de los españoles y los pilares del Nacionalcatolicismo. La mayoría de estas representaciones solían centrarse en torno a un personaje que encarnaba la idea de «caballero cristiano», el símbolo que mejor representaba al hombre hispánico, ejemplo a seguir por todos los españoles como «paladín de las causas grandes, defensor del bien, debelador del mal, magnánimo frente a la mezquindad, valeroso, resuelto, sufrido, sobrio, asceta de la vida, porque no vive para su propio sujeto contingente, sino para la esencia de su inmaculada personalidad caballeresca y para la bienaventuranza de los otros hombres». <sup>186</sup> Este arquetipo ofrecía una gran versatilidad en sus representaciones, que comprendían desde el General Franco, considerado el caballero cristiano por excelencia como se puede ver en el mural de Reque Meruvia, hasta Santiago Matamoros, Alfonso I El Batallador, el Cid Campeador o Fernando El Católico. Por lo general, se recurría a sucesos y personajes locales que ejemplificaban los valores de carácter nacional como era la defensa de la religión y la patria de manera que el uso de localismos permitía mitigar, de una manera superficial y efectista, la condición de Estado centralizado e inculcar los valores nacionales que defendía el franquismo.

Un buen ejemplo de este paralelismo entre pasado y presente lo encontramos en la cúpula del Monumento a los Caídos de Pamplona, pintada por Ramón Stolz Viciano en 1950 y concebida como «[...] gran retablo moderno en cuanto lección ilustrada elaborada sobre una lectura de la historia navarra interpretada a la luz de los recientes acontecimientos históricos [...]»;<sup>187</sup> del mismo autor es el ciclo de la Sala de los Fueros del Ayuntamiento de Valencia, realizado en 1958 y dedicado a los Fueros de Valencia.<sup>188</sup> Bien distinto fue el planteamiento empleado por José Aguiar a la hora de emprender el ciclo mural para el Salón de Actos del Cabildo Insular de Tenerife entre 1952 y 1954, donde sustituyó el carácter ideológico<sup>189</sup> por un discurso regionalista, con un fuerte componente decorativo, que enlazaba con el Friso Isleño pintado para el Casino de Santa Cruz de Tenerife en 1934.

Aunque con una presencia menor, también se realizaron pinturas murales en las que los asuntos de naturaleza política dieron paso a motivos de carácter decorativo, despojados de toda reminiscencia

184 RAMÍREZ, Juan Antonio, «Imágenes para un pueblo», en BONET CORREA, Juan Manuel (Coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cuaderno Arte Cátedra, 1981, p. 240

185 Op. Cit., CIRICI, *La estética...*, p. 48.

186 GARCÍA MONTERDE, Manuel, *Ideas para una filosofía de la historia de España*, Madrid, Rialp, 1957, p. 295.

187 Op. Cit., ENJUTO, *El pintor Stolz...*, p. 235.

188 Ibídem, pp. 284-298. COLLADO JAREÑO, Constancio, *La pintura mural en la ciudad de Valencia durante el franquismo, 1939-1975. Un estudio de catalogación*. Tesis doctoral, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1989.

189 Op. Cit., SANTANA, *José...*, pp. 81-86.

ideológica; en este caso, el destino de estas obras eran espacios de carácter civil, como podían ser las exposiciones de Ingenieros Agrónomos anteriormente apuntadas, escuelas como la de primaria en Mentrída (Toledo)<sup>190</sup> u hospitales como el de la Beneficencia de Madrid.<sup>191</sup>

José Aguiar, José María Sert y Daniel Vázquez Díaz fueron los tres grandes nombres de la pintura mural durante la dictadura, una predilección que, a juzgar por las obras que realizaron durante el franquismo, residiría en cuestiones ideológicas más que en la práctica artística desarrollada bajo el régimen; aunque por su muerte en 1945 no llegó a hacer ninguna obra más que los bocetos para la Capilla del Alcázar, Sert era sinónimo de pintura triunfante y heroica por su lenguaje grandilocuente y barroquizante, lo que le valió ser uno de los muralistas predilectos; la reputación de Vázquez Díaz, quien tampoco realizó ningún mural para el régimen, se apoyaba en el ciclo de La Rábida que, por su exaltación de la aventura colombina, le redimía de su anterior filiación ideológica a la vez que le convertía en otro de los muralistas más queridos; el único que practicó el mural de una manera más constante fue Aguiar, que pasó de ser miembro de una Logia Masónica y protegido de un destacado socialista canario, a convertirse en uno de los artistas predilectos del régimen, acogiendo los encargos y prerrogativas que éste le brindaba.<sup>192</sup> A estos tres nombres, protagonistas durante los años cuarenta, habría que añadir el de Ramón Stolz Viciano y el de muchos otros pintores que se fueron incorporando a la práctica mural con la llegada de los cincuenta; jóvenes artistas como Carlos Pascual de Lara o Manuel López Villaseñor se convertían en las nuevas promesas de la pintura mural, mientras que un pintor de prestigio internacional como José Vela Zanetti volvía a España, dejando en la Diputación de Burgos el mural *Homenaje al Cid* (1965-1969) y *Fernán González* (1969-1970) en la Torre del Arco de Santa María de Burgos,<sup>193</sup> probablemente dos de las últimas obras de iniciativa pública realizadas bajo el régimen franquista.

A pesar de las expectativas que levantó entre los teóricos más destacados del momento, la pintura mural oficial realizada durante la dictadura no destacó, salvo excepciones, ni por la cantidad ni por la calidad de las obras, de forma que el fracaso experimentado en la configuración de un estilo propio del régimen se hizo extensivo a la pintura mural que, tras concentrar la mayor parte de obras en los cincuenta, se da prácticamente por desaparecida en la década de los sesenta.

#### 4. La pintura mural de iniciativa pública en Zaragoza

Si las primeras realizaciones de pintura mural en edificios oficiales se fechaban en la inmediata posguerra, algo más hubo que esperar en el caso de Zaragoza, concretamente hasta 1950 con la intervención de Alejandro Cañada en el Aeropuerto de Zaragoza. Aunque con cierto retraso, el desarrollo de la pintura mural en espacios públicos de Zaragoza se concentraría en la década de los cincuenta, entre 1950 y 1959, transcurriendo sin grandes novedades, con un acentuado localismo, un repertorio de obras de tono conservador desde el punto de vista estilístico y temático, y por lo general, con aportaciones de relativo interés artístico. A lo largo de estos casi diez años, se llevaron a cabo un total de cinco conjuntos, realizados dentro de proyectos de reforma o de construcción de nueva planta, correspon-

190 LAHUERTA, Javier, «Escuela Primaria en Mentrída (Toledo)», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 154, octubre 1954, pp. 1-4.

191 CHUMILLAS, Manuel M., «Hospital de la Beneficencia en Madrid», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 178, octubre de 1956, pp. 3-10.

192 SANTANA, Lázaro, *José Aguiar*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1984, pp. 50-51 y 53.

193 AZCOAGA, Enrique, *Las pinturas murales de Vela Zanetti: Cúpula del Cid y Fernán González*, Burgos, Servicio de Publicaciones de la Excelentísima Diputación de Burgos, 1981.

dientes al Aeropuerto de Zaragoza, al Salón de Sesiones de la Diputación Provincial de Zaragoza, al seminario de la Institución Fernando el Católico, al Gobierno Civil y al Mercado de Pescados. A pesar de la diferente naturaleza de cada uno de estos edificios, todas las pinturas, menos la realizada en el mercado, estuvieron dedicadas a pasajes y personajes de la historia de España, de Aragón o de Zaragoza que, de una manera indirecta, actuaban como una analogía de la «Nueva España» y de los valores por ella defendidos; por el contrario, no encontraremos aquellos murales en los que se exhibía una visión victoriosa de la Guerra Civil, al ser una representación más propia de los primeros años de la posguerra.

El elenco de artistas se ceñía, salvo una excepción, al ámbito local, seleccionando preferiblemente pintores de tono académico; en concreto, los autores de estas obras fueron Alejandro Cañada, Javier Ciria, Manuel Navarro López, Leopoldo Navarro Orós y Manuel Villaseñor, todos ellos pintores figurativos, como no podía ser de otra manera tratándose de encargos oficiales, pero con formas diferentes de afrontar esta figuración. Por un lado, hay que hablar de la vertiente académica y tradicional de Alejandro Cañada y Manuel y Leopoldo Navarro, pintores locales que compartían un perfil profesional muy semejante. Cañada y Manuel Navarro se dedicaban a la enseñanza artística, el primero en la academia que él mismo dirigía y el segundo en la Escuela de Artes y Oficios; los tres encarnaban el prototipo de artista académico y los tres trabajaron con frecuencia para la Iglesia, realizando pinturas murales para los templos de nueva construcción y aquellos otros que habían perdido su decoración durante la contienda. Por otro lado, nos encontramos con una línea renovadora de la que formaban parte Javier Ciria y Manuel Villaseñor; el primero era un pintor autodidacta con un estilo muy personal, de acento surrealista y expresionista, y si bien no encajaban dentro del gusto académico imperante, la acomodada posición social de su familia le granjeó importantes amistades y el favor de las clases dirigentes en el desarrollo de su carrera artística en Zaragoza. La participación de Villaseñor supuso, sin duda, la gran excepción ante el panorama localista y académico predominante, al aportar una visión novedosa de la figuración y un concepto monumental de la pintura mural, aprendida durante su estancia en Italia.

Salvo el ciclo realizado para la DPZ por Villaseñor, que constituye la más importante aportación, los conjuntos de pintura mural en espacios oficiales adolecieron, por lo general, de ambición artística, algo que se traducía en el tono apático e impersonal que inundaba estas obras: más que una creación enfocada desde el deseo de trascender, eran una mera ejecución realizada desde un academicismo carente de personalidad y de capacidad de expresión, que no aportaba ninguna novedad al panorama artístico del momento. Se truncaban, una vez más, las aspiraciones de aquellos que reclamaban una pintura mural capaz de transmitir la grandeza de la nueva España, de ideologizar, de transmitir un sentimiento heroico, de lucha y superación con el que insuflar de orgullo el espíritu nacional.

#### 4.1. La obra de Alejandro Cañada en el Aeropuerto de Zaragoza:

##### *Símbolo del gran viaje u Origen de la Hispanidad y Los elementos sometidos*<sup>194</sup>

El origen del Aeropuerto de Zaragoza se encuentra en la base del Aeródromo de Sanjurjo que, tras el final de la guerra, sumó a su función militar la de aeropuerto civil. Para dar cabida a este nuevo servicio se construyó la Terminal de Pasajeros, diseñada por el arquitecto José de Yarza

---

<sup>194</sup> Queremos agradecer desde aquí a M.<sup>a</sup> Ángeles Cañada y al personal de AENA del Aeropuerto de Zaragoza su colaboración a la hora de poner a nuestra disposición la documentación existente, así como facilitar el acceso a las instalaciones de la Terminal, que tras la construcción de una nueva terminal han sido cerradas.

García, mientras que Alejandro Cañada<sup>195</sup> fue quien se hizo cargo de la creación de dos pinturas para el vestíbulo de la terminal, que constituyen el primer conjunto mural realizado para un edificio público en Zaragoza desde el final de la contienda.

Después del retablo de la capilla de los Hermanos Maristas (1946) y las pechinas de la iglesia de Maella (1947), éste era para el pintor su tercer ciclo mural y el primero de tipo civil, puesto que su producción estuvo consagrada mayoritariamente a la temática religiosa. El hecho de haber firmado algunas obras murales pudo ser uno de los factores decisivos a la hora de confiarle este encargo, del que no tenemos datos que nos permitan conocer las circunstancias de su origen y desarrollo. Por un lado, ha sido imposible dar con el proyecto de construcción del edificio en el que aparecería si Yarza concibió la realización de sendas pinturas. Y por otro lado, hemos encontrado una única referencia bibliográfica, no muy esclarecedora, en la que se señala que fue «el Coronel de la Base y el arquitecto Lagunilla»,<sup>196</sup> en referencia a Eduardo Lagunilla de Plandolit, quienes encargaron a Cañada en 1949 una serie de bocetos para la realización de los murales. Ninguna alusión al arquitecto Yarza, a pesar de lo cual no podemos evitar sugerir que éste debió jugar algún papel en la inclusión de la obra, dada su personalidad creativa y el hecho de que en algunos de sus proyectos posteriores, como el Cine Palafox o el Teatro Fleta, contara con la presencia de conjuntos de pintura mural.

Los temas elegidos fueron el descubrimiento de América en *Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad* y una alegoría de la aviación en *Los elementos sometidos*. Las pinturas se localizaban en el vestíbulo de la terminal, concretamente en la parte superior del lateral izquierdo y derecho del mismo, que quedaban interrumpidos por la balaustrada que recorría el frente del vestíbulo, lo que determinó la labor de Cañada a la hora de idear la composición de cada uno de los murales. En ambos aplicó un esquema semejante, en el que la zona ocupada por la arquitectura se dedicaba a pequeños detalles anecdóticos mientras que la escena principal se desarrollaba en el resto de la superficie mural. A lo largo de la fase de creación, realizó los dibujos preparatorios de cada una de las figuras que componían las pinturas y los bocetos de conjunto definitivos, realizados en cera y resinas, exhibiendo toda esta producción en la exposición celebrada en la Lonja durante el mes de julio de 1950.<sup>197</sup> También se mostraron los murales, de 48m<sup>2</sup> cada uno, que no fueron realizados al fresco sino con óleo sobre lienzo<sup>198</sup> posteriormente adherido al muro. Poco después tuvo lugar la instalación de la obra y la posterior inauguración de las instalaciones de la terminal, concretamente el 10 de octubre del mismo año, haciéndola así coincidir con las vísperas de la festividad del 12 de octubre, día de la Virgen del Pilar y patrona de la Hispanidad.

#### 4.1.1. Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad

La defensa de la religión, el descubrimiento de América y la unificación bajo el signo del catolicismo de los territorios que componían el Reino de Castilla y el Reino de Aragón<sup>199</sup> fueron un

195 Para conocer su figura, *Alejandro Cañada. Obras 1931-1992*, Museo de Teruel 23 de abril-28 de mayo de 1995, Torreón Fortea-Museo Pablo Gargallo Zaragoza 5 de septiembre-1 de octubre de 1995, Teruel, Museo de Teruel, 1995.

196 SABATA SERRA, Xavier, *A. Cañada. Antología de un pintor*, Barcelona, Art-Book 90, 1991, p. 83.

197 L.T., «Pinturas murales de Alejandro Cañada, para el aeropuerto civil», en *Heraldo de Aragón*, 12 de julio de 1950, p. 3.

198 Gracias al Informe de restauración de los murales, facilitado por M.<sup>a</sup> Ángeles Cañada, hemos confirmado que la técnica empleada para su realización fue óleo sobre lienzo.

199 Esta utilización política y religiosa de la figura de los Reyes Católicos se puede observar también en la pintura realizada para la Basílica del Pilar por Ramón Stolz en 1952, dedicada a la conquista de Granada.



referente para el franquismo, que convirtió a los Reyes Católicos en uno de los principales símbolos para el discurso nacionalcatolicista en su defensa del concepto de Hispanidad. De entre los distintos capítulos protagonizados por la pareja de monarcas, se escogió como asunto de este primer mural el correspondiente al descubrimiento de América, acontecimiento que durante los cuarenta y cincuenta se convirtió en tema habitual para el campo de la ilustración, de la publicidad e incluso del cine con la mítica *Alba de América*,<sup>200</sup> uno de los films más representativos del franquismo, calificada incluso como película de interés nacional.

Además de evocar la idea de viaje, tan apropiada para un aeropuerto, esta pintura honraba la gran gesta apoyada por los monarcas, así como el concepto de Hispanidad. La iconografía empleada tradicionalmente para la representación de este tema era la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas, tal y como se observa en la escultura pública, que optó mayoritariamente por la representación del genovés avistando tierra, en ocasiones acompañado de relieves o alegorías sobre los diferentes momentos de la aventura colombina, mientras que en la pintura se reprodujo principalmente ese mismo momento o también aquel en el que se producía el desembarco en el nuevo continente. Ninguno de estos pasajes fueron los elegidos por Cañada para realizar esta obra, que dedicó a una escena algo menos usual: la despedida de las tres carabelas desde el puerto de Palos de La Frontera, plasmada en algunas de las obras más importantes dedicadas al descubrimiento, como el relieve que hizo Manuel Fuxá en el Monumento a Colón de Barcelona o la pintura mural de Daniel Vázquez Díaz en el ciclo del Poema del Descubrimiento, realizado en 1930 para el Monasterio de La Rábida. Tal y como señala Manuel Sancho Rocamora,<sup>201</sup> Cañada escogió esta escena inspirándose en el conjunto mural de Vázquez Díaz, una observación certera puesto que se trataba de la representación pictórica más importante del descubrimiento de América,<sup>202</sup> muy reivindicada durante los primeros años del franquismo y realizada por uno de los principales muralistas españoles del siglo xx, Vázquez Díaz que, a su vez, fue profesor de Cañada en la Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado de Madrid, es decir, un referente profesional y personal que sin duda influyó en el pintor aragonés. Sin embargo, el resultado dista de la potencia expresiva y modernidad que imprimió Vázquez Díaz en La Rábida. En este caso, con un punto de vista ligeramente elevado, se representa en primer plano la escena principal formada por un grupo visto de espaldas, localizado en un acantilado y despidiendo a las tres carabelas. El protagonismo corresponde a los que fueron promotores del viaje: los Reyes Católicos y la Orden Franciscana, representada por Fray Juan Pérez que fue uno de hombres más importantes para Colón por el apoyo que le dio, junto con Fray Antonio de Marchena, en el Monasterio de La Rábida. En un segundo plano, y junto al rey Fernando, aparece un hombre ricamente vestido que podría ser Juan de Coloma, personaje aragonés, secretario de Fernando de Aragón y redactor, junto con Fray Juan Pérez, de las Capitulaciones del viaje de Colón. La escena se completa con un grupo de soldados y gentes del pueblo que han acudido al

200 GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, *Fascismo, kitsch y cine histórico español*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 113-134.

201 CAÑADA PEÑA, Alejandro, SANCHEZ ROCAMORA, Manuel, VIDAL LLISTERRI, Darío, *Elogio en memoria del Ilustrísimo Señor Don Alejandro Cañada Valle Académico de número. Discursos leídos en sesión pública y solemne, el día 29 de febrero de 2000, por los Ilmos. Sres Académicos Don Manuel Sancho Rocamora, Don Darío Vidal Llisterri y Don Alejandro Cañada Peña*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 2000, p. 6.

202 Tal y como se señala en Op. Cit., UREÑA PORTERO, «La nueva pintura...», p. 180, la publicación *Arriba* consideraba la obra de Vázquez Díaz como uno de los mejores ciclos dedicados al tema del descubrimiento: «A nadie le ha sido dado como a Vázquez Díaz buscar, en los fondos insobornables de la raza, las fiebres exaltadas de la empresa del Nuevo Mundo, haciendo poema su pintura».



puerto a despedir a los hombres que parten rumbo a las Indias. Frente a ellos y ocupando la parte central del mural, aparecen las tres naves cruzando el océano. En el lateral izquierdo aparece el destino que depara a los navegantes: un frondoso paisaje vegetal presidido por un indígena rindiendo culto ante un tótem, otro en posición de ataque y una serpiente alada en actitud agresiva. Se recurre, de este modo, al repertorio iconográfico característico de la dictadura en el que el indígena aparece como un ser salvaje e incivilizado inmerso en el pecado.

El mural era un homenaje al pasado imperialista español y, en definitiva, a la idea de Hispanidad, un tema que encajaba a la perfección en la ciudad de Zaragoza, donde se encontraba la Basílica de Nuestra Señora del Pilar. El hecho de que fuera un asunto con importantes implicaciones ideológicas para el régimen nos induce a pensar que el tema fue quizá una sugerencia que las autoridades realizaron a Cañada puesto que, aunque era un hombre conservador de profundas creencias religiosas, en su obra nunca manifestó reivindicaciones políticas. Esta posibilidad que apuntamos se ve en parte apoyada por unas declaraciones que Cañada realizó para la prensa en las que se inclinaba por el mural dedicado a la aviación, mientras que la prensa mostraba su preferencia por el descubrimiento de América:

¿Cuál de los dos cuadros le satisface a usted más? -preguntamos. A Cañada le gusta más el cuadro que representa la ofrenda de los elementos —aire, tierra, fuego y mar— a la Aviación. A nosotros nos parece mejor —sin que por esto no nos parezca magnífico el otro— el que simboliza las empresas descubridoras de los nuevos mundos cuando no había otras rutas que las del mar. [...].<sup>203</sup>

En cuanto a la valoración artística del mural, hay que hacer en primer lugar algunas observaciones sobre su composición. Debido al condicionamiento arquitectónico, en la solución desarrollada en los bocetos, Cañada reservaba la zona principal del muro a la despedida de las carabelas y a la representación del Nuevo Mundo, siendo una estrella el único motivo incluido en la superficie ocupada por la estructura del balcón. Esta ordenación daba como resultado una composición desequilibrada, por lo que el pintor decidió trasladar el grupo de indígenas a la zona correspondiente al voladizo. Con estos cambios, parte de la escena quedó oculta por el balcón, pero le permitió dar mayor equilibrio a la composición del mural. De esta forma, el autor procuraba adaptar la pintura al marco arquitectónico, jugando con elementos existentes como la barandilla que hizo confluir con la representación de la estructura arquitectónica del tótem para armonizar la composición con el propio edificio.

El mural tiene una fuerte presencia en el vestíbulo gracias a sus dimensiones, así como por la monumentalidad de los personajes que, sin embargo, adolecen de cierta sensación de pesadez por su estatismo, acartonamiento y la ausencia de elementos que contribuyan a dar dinamismo a la escena. Esta es la sensación que domina en la efigie de los Reyes Católicos o de Juan de Coloma, como se puede comprobar en la rigidez que transmiten en su postura y ropajes. Esta fue la sensación que la obra causó también en su momento, cuando se señaló desde la prensa que «No así las figuras de los Reyes Católicos, pesadas, grises, amorfas, sin gracia alguna. Y lástima, porque precisamente la composición, al quebrar en las figuras centrales, arrastra al conjunto, malogrando en parte una obra que pudo ser definitiva».<sup>204</sup> Además de en los aspectos señalados, las carencias que muestra esta obra

203 FUEMBUENA, Eduardo, «Electricistas, pintores, mueblistas y decoradores perfilan los últimos detalles», en *Heraldo de Aragón*, 7 de octubre de 1950, p. 4.

204 PUCK, «Pinturas murales de Alejandro Cañada para el aeropuerto de Zaragoza», en *Amanecer*, 14 de julio de 1950, p. 4.

se deben a la falta de interacción entre la obra y el espacio en el que se localiza puesto que, aunque hay un intento adaptar el mural a los condicionantes arquitectónicos, no existe esta relación con el espacio circundante al desarrollar la escena de espaldas al espectador, lo que provoca que la pintura quede encerrada en sí misma y no llegue a relacionarse con su entorno.

#### 4.1.2. Los elementos sometidos

Si en la pintura anterior se recurría a un tema histórico, este mural se dedicó a la Aviación, un asunto profano como es el progreso del Hombre, que plasmó en una alegoría moderna basada en la iconografía clásica, algo poco habitual dentro de la producción artística desarrollada en el franquismo. La escena principal estaba protagonizada por el Aire, la Tierra, el Agua y el Fuego postrados ante un avión, como si se tratara de una especie de alianza entre la Naturaleza y la Tecnología, con la que la primera mostraba su colaboración con la segunda, para hacer posible el funcionamiento y correcto desarrollo de la misma: el aire impulsaba al avión por medio de su soplido; el fuego se representaba por medio de un hombre de fuerte anatomía que ofrece con sus manos el citado elemento; la tierra era una mujer de formas sinuosas y largo cabello, acompañada por dos niños que conducían una yama y un leopardo, hijos de la madre Tierra y símbolos de América; y por último, el agua encarnada en una mujer de aspecto azulado que surge del mar y que alzaba entre sus manos una concha. La composición continuaba en la zona ocupada por el balcón donde la representación se reducía a la imagen del Sol y de una serpiente, en una nueva alusión al continente americano a través de su fauna. Para separar esta zona de la escena principal, Cañada utilizó la imagen de un árbol como elemento divisor que le permitía diferenciar los dos grupos que componían el mural, sin romper el sentido de conjunto, una solución mucho más acertada que en el anterior donde sí veíamos una interrupción en la lectura de la obra.

Compositivamente, la pintura muestra una construcción espacial semejante a la anterior al tratarse de una escena ubicada frente al mar, con un punto de vista sobreelevado y un grupo que da la espalda al espectador mientras dirige su mirada al horizonte. Sin embargo, a pesar de seguir un esquema parecido, el resultado es mejor que el obtenido en el correspondiente al descubrimiento de América. Y es que, la monotonía visual del dedicado al viaje de Colón desaparece en favor de una escena algo más dinámica, gracias a la distribución espacial de las figuras y a la diferente concepción de cada una de ellas. En primer lugar, la representación de los personajes, con una anatomía de clara influencia escultórica, no se concentra en una zona concreta y reducida, como ocurría en el anterior, sino que se reparte a lo largo de toda la superficie, evitando caer en una composición plana y descompensada. En segundo lugar, la monotonía de la escena también se combate por medio de la aplicación de una gestualidad diferente en cada una de las figuras; ofrece, de este modo, un repertorio variado de posturas que por medio de las líneas abiertas y en diagonal que trazan permiten, a su vez, dar expresividad y dinamismo al conjunto. Esto se puede ver en cada uno de los personajes que componen la escena, desde la representación de Fuego, con los brazos levantados y las rodillas flexionadas, dibujando una diagonal, a la de Eolo, que por medio de sus brazos abiertos y de su capa ondulante transmite ligereza y movimiento a la composición. Todo ello, unido al modo de solventar al marco arquitectónico, convierte a este mural en el mejor del conjunto realizado por Cañada para el aeropuerto, que en conjunto no reviste mayor interés.

El motivo principal de esta pintura es, tal y como se ha señalado al principio, las muestras de respeto de los cuatro elementos ante el poder de la aviación, pero a pesar de la aparente neutralidad de este asunto, el mural no está exento de interpretaciones políticas. La más evidente es la imagen

de progreso que pretende transmitir, es decir, un mensaje de reafirmación de la autosuficiencia de España frente al aislamiento internacional, que entonces comenzaba a relajarse. Mucho más interesante resulta la segunda lectura que se puede extraer, asociada a un hecho de la historia reciente como fue el viaje del avión *Plus Ultra*<sup>205</sup> desde Palos de La Frontera a Buenos Aires, entre el 22 de enero y el 10 de febrero de 1926, con Ramón Franco Bahamonde, Julio Ruiz de Alda y Miguélez, Juan Manuel Durán González y Pablo Rada Ustarroz y que constituyó, si no el primer vuelo transoceánico, sí uno de los más loados. Aunque no se realizó durante la dictadura, fue toda una hazaña que tuvo como principal protagonista al Comandante Ramón Franco Bahamonde, hermano del dictador. Además, este viaje reunía una serie de concomitancias que le convertían en la versión contemporánea de la aventura emprendida por Colón: despegó de Palos de La Frontera, celebraron una recepción en el Monasterio de La Rábida y tenía como destino las tierras americanas. En definitiva, el viaje del *Plus Ultra* constituía la segunda gran llegada de los españoles a tierras americanas, esta vez a bordo de un avión, sobre la que se hizo especial propaganda, ahondando en el componente ideológico y sentimental del acontecimiento al compararlo con el descubrimiento de América y evocar el pasado glorioso del país.<sup>206</sup>

Junto a todas las implicaciones ideológicas señaladas, estos dos murales representaban las dos caras de un mismo asunto: el viaje, para lo cual eligieron el que consideraban el más importante realizado por España, aquel que tenía como destino América; el mural del descubrimiento, encarnaba la idea de partida o comienzo de un gran viaje, mientras que el dedicado a la Aviación se refería al final del mismo. De esta forma, la obra tendría un doble sentido; por un lado, una visión ideológica de los asuntos representados en el que se exaltan las proezas del país; y por otro lado, un significado más civil, en el que se habla de una manera neutra del mundo del viaje y, por tanto, más apropiado para el lugar en el que se encuentran estos dos murales.

#### 4.1.3. Conclusiones

La pintura mural en edificios oficiales de Zaragoza arrancaba con una obra en la línea del más puro academicismo, tanto en la recreación del ambiente como en la representación de los personajes, que poco tenían que ver con la pintura de Cruzada reivindicada hasta entonces. La obra fracasaba a la hora de trasladar el ánimo de la victoria, sin embargo, los asuntos escogidos, concretamente el descubrimiento de América con la presencia de los Reyes Católicos, se ceñían al repertorio de temas predilectos, mostrando la cara más tópica del régimen, aunque con la nota novedosa aportada por el mural dedicado a la aviación.

Ya para terminar, queremos referirnos a la situación de este conjunto en la actualidad. Debido al paso del tiempo y al uso del edificio, las pinturas mostraban una serie de daños que hacían nece-

205 Ante las dificultades a la hora de interpretar correctamente determinados elementos, recurrimos a Juan Francisco Esteban Lorente, experto en iconografía, quien nos indicó la más que probable vinculación de este mural con el acontecimiento aéreo señalado. Desde aquí, agradecerle su ayuda y sabios consejos en este tema.

206 Aunque las referencias son muy abundantes, seleccionamos los comentarios de un único artículo que consideramos muy ilustrativo del ambiente que se vivió, ANÓNIMO, «El “raid” de Palos de Moguer a Buenos Aires», en *Heraldo de Aragón*, 23 de enero de 1926, p. 1: «[...] el indestructible espíritu nacional de 1492 es el mismo que revive en 1926, eternamente alerta a las grandes vibraciones del genio de la raza. [...] El alma nacional se siente conmovida. Sigue queriendo una España grande. Quiere ver resucitadas las antiguas hazañas, sacudiéndose de las miserias materiales y morales de postración. [...]». También con motivo de este vuelo, Carlos Gardel grabó un tango en 1928 donde se loaba la gesta de los españoles, haciendo de nuevo un paralelismo entre este viaje y el emprendido por Colón: «Desde Palos el águila vuela/y a Colón con su gran carabela/nos recuerda con tal emoción/la hazaña que agita todo el corazón»

saría su restauración. Esta labor fue encargada en 1997 por AENA a M.<sup>a</sup> Ángeles Cañada, pintora e hija de Alejandro Cañada, que llevó a cabo la restauración del conjunto en 1998 junto a Natividad Romanos y Clara Carnicer. En 2008, tras la inauguración de las nuevas instalaciones del Aeropuerto de Zaragoza, tuvo lugar el cierre de la antigua terminal, donde permanecen las pinturas murales en la actualidad sin que puedan ser ya vistas por los ciudadanos.

#### **4.2. La pintura mural en el Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza: Manuel López Villaseñor y Javier Ciria**

Debido al estado en que se encontraba la sede de la Diputación Provincial de Zaragoza y la sucesión de continuas reformas parciales que no terminaban de paliar la situación, el arquitecto de la Diputación, Teodoro Ríos Balaguer, redactó en 1943 un gran proyecto que planteaba el derribo y construcción de un nuevo palacio provincial,<sup>207</sup> que empezó a levantarse en 1945. Simultáneamente al desarrollo de las obras, Guillermo Fatás Ojuel, en condición de diputado provincial y apelando al deber de la Diputación de fomentar la actividad cultural, elevaba en 1949 una singular moción, teniendo en cuenta los duros momentos de la posguerra, en la que planteaba una política de adquisición de obras artísticas,<sup>208</sup> básicamente pintura y escultura, realizadas por artistas nacidos en Zaragoza o su provincia o, al menos, formados en ella, dedicadas a paisajes y a tipos aragoneses o zaragozanos. Esta medida, siguiendo la argumentación de Fatás, ofrecía un doble beneficio que comprendía, por un lado, la ornamentación del nuevo palacio provincial y, por otro lado, un estímulo para la actividad artística de Zaragoza y su provincia. Lo que sugería el diputado no era sino un sucedáneo del 1% cultural, con el que compartía unos objetivos comunes (fomento de la actividad artística y ornamentación de un edificio), pero en el que variaba la manera de ponerlo en práctica y, más importante aún, la naturaleza de las obras impulsadas. Mientras que en el caso del 1% cultural existe una vinculación directa entre la construcción o reforma de un inmueble y las obras artísticas impulsadas (el 1% del presupuesto de construcción del edificio se destina a su equipamiento artístico en el que, por norma general, se busca su integración en el marco arquitectónico del edificio), la propuesta que defendía Fatás se basaba en un concepto menos ambicioso que consistía, básicamente, en una labor de decoración en la que, sin atender a la idea de integración de arquitectura y artes plásticas, se adquirirían lienzos con los que engalanar el edificio. Los criterios a seguir a la hora de proceder a su compra eran el origen de los autores, la temática de las obras y la calidad artística de las mismas, aunque no se llegó a trazar un plan de adquisiciones, por otra parte indispensable para obtener un conjunto de obras coherente y de calidad. Francisco Marín Bagüés,<sup>209</sup> Javier Ciria,<sup>210</sup> Ramón Raluy,<sup>211</sup> Gómez Alarcón<sup>212</sup> o José Hevesi<sup>213</sup> fueron algunos de los autores

207 Para conocer en detalle el proceso de construcción del inmueble, o cualquier otro dato referido al mismo recomendamos la consulta de la siguiente investigación, que comprende la historia del palacio provincial desde sus orígenes hasta la actualidad, ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Historia de un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 71-98.

208 Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza, Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2221, Expediente 122, 1949.

209 ADPZ, Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente n.º 38.

210 ADPZ, Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente n.º 28.

211 ADPZ, Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente n.º 36 y 40.

212 ADPZ, Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente n.º 34.

213 ADPZ, Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente n.º 37. En este expediente se señala la compra de tres cuadros de José Hevesi en 1952 dada «[...] la necesidad en que se encontrara la Corporación, de adquirir elementos destinados a la ornamentación de dicho inmueble [...]»

aragoneses a los que la Diputación compró obra durante los años 1952 y 1953, momento en el que se registró el mayor número de adquisiciones dada la proximidad de la finalización e inauguración de las obras del palacio provincial. Era, en su totalidad, un conjunto de cuadros salidos del pincel de grandes artistas como Marín Bagüés, de jóvenes promesas que llegaron a consolidarse y de otros que no llegaron a tener mayor trascendencia, sin mostrar ninguna de estas obras especial relevancia o singularidad. Lo más interesante estaba aún por llegar, concretamente, en 1954, cuando Manuel López Villaseñor iniciaba en el nuevo Salón de Sesiones del palacio provincial el que será el gran ciclo de pintura mural de la segunda mitad del siglo xx en Zaragoza; tan solo un año después, en 1955, Javier Ciria se sumaba a la labor de decoración del edificio de la Diputación con el mural realizado para el Seminario de la Institución «Fernando el Católico», que distaba mucho de lo que Villaseñor iba a conseguir en el Salón de Sesiones.

#### **4.2.1. Manuel Villaseñor en el Salón de Sesiones de la DPZ: Por fin un gran ciclo de pintura mural en Zaragoza**

Toda la simbología oficial no puede contra los artistas de vigorosa imaginación formal.<sup>214</sup>

Hemos considerado que las palabras de Francisco Nieva en referencia a la obra de Villaseñor eran el mejor encabezamiento con el que introducir este gran ciclo de pintura mural, uno de los más importante de todos los realizados en Zaragoza en la segunda mitad del siglo xx, en el que su autor, además de realizar una obra singular de notabilísima calidad, consiguió suavizar, cuando no sortear, la fuerte carga ideológica que recaía en las obras oficiales, llegando incluso a plasmar un mensaje en el que vislumbramos una actitud de desapego con el régimen. Con una historia dilatada a lo largo de diez años, periodo que media entre la primera intervención del artista en 1954-1955 y su finalización en 1964-1965, esta obra estaba destinada a engalanar las paredes del nuevo Salón de Sesiones, una de las más importantes estancias del palacio, si no la principal de todas ellas, al ser el lugar en el que se discutía la política provincial y se celebraban los grandes actos públicos de la Diputación. Con la intención de obtener una estancia a la altura, Teodoro Ríos Balaguer redactó en 1953 el primer proyecto para el Salón de Sesiones, del que supervisó la totalidad del conjunto sin descuidar el más mínimo detalle, lo que incluía aspectos tan dispares como el mobiliario y su tapizado, los mármoles para el zócalo o las vidrieras. Entre los variados pormenores previstos en la reforma del salón, el arquitecto apuntaba la posibilidad de realizar un ciclo de pintura mural en el techo de la estancia, una opción que Ríos parecía dejar a elección del Presidente Zubiri y de los diputados:

El techo del salón quedará bien, pintado, pero por un pintor decorador. Si Vds., consideran conveniente que allí luzca una decoración de cierta categoría, queda este techo dispuesto para que en cualquier momento se pueda pintar de acuerdo con sus deseos.<sup>215</sup>

La proposición se concretaba en el Proyecto de Acabados del Salón de Sesiones presentado en noviembre del 53, donde el pintor daba más detalles al respecto en vistas a facilitar la realización de una pintura mural:

<sup>214</sup> NIEVA, Francisco, «Marginal maestría de Villaseñor», en VV.AA., *Villaseñor*, Madrid, Caja Madrid, 1991, p. 24.

<sup>215</sup> ADPZ, Negociado Construcciones Civiles, Signatura 9812, Expediente 79-Carpeta 5, 1953. Nota enviada al Presidente de la Diputación el 20 de noviembre de 1953.



La decoración del techo se pintará en tonos lisos al temple de cola, con objeto de que se pueda lijar y la superficie quede limpia de adherentes. De este modo podrá pintarse directamente sobre la escayola o pegar lienzos pintados. Esta solución será quizá más conveniente en las superficies planas y la pintura directa en las superficies curvas. Así queda dispuesto el techo para en su día decorarlo con pinturas de categoría artística.<sup>216</sup>

Estas recomendaciones técnicas, sin embargo, no habían sido dictadas por Ríos sino que fueron sugeridas a éste por su amigo el pintor Ramón Stolz Viciano,<sup>217</sup> a quien había escrito el arquitecto comentándole su idea de decorar el techo del salón con pinturas murales. Aunque dentro de los proyectos presentados nunca mencionó el nombre de ningún artista, no sería de extrañar que Ríos pensara en Stolz como autor de esta obra,<sup>218</sup> sobre todo si tenemos en cuenta que la amistad entre ambos había surgido precisamente de la participación del pintor en la restauración de la Basílica del Pilar, dirigida por Teodoro Ríos,<sup>219</sup> donde el valenciano había ejercido primero como restaurador de las cúpulas<sup>220</sup> y después como autor de cuatro pinturas murales.<sup>221</sup> Sin embargo, a pesar de antojarse bastante probable, esta idea no pasa de ser una hipótesis de la que no tenemos confirmación documental.

Según apunta José Ignacio Calvo Ruata, autor del único estudio realizado hasta la fecha sobre esta obra, la sugerencia del arquitecto de realizar una pintura mural fue muy bien recibida, ganándose el apoyo de Antonio Zubiri, presidente de la Diputación, los diputados Guillermo Fatás Ojuel y Fausto Jordana de Pozas<sup>222</sup> y Federico Torralba, director de la Sección de Arte de la Institución Fernando el Católico y sin el cual no se puede narrar la crónica de esta obra, al ser la persona que propuso al que sería el autor del ciclo mural, Manuel López Villaseñor.<sup>223</sup>

Ambos, Torralba y Villaseñor, habían coincidido en Italia, donde el pintor residió entre 1949 y 1953 tras ganar por Concurso el Gran Premio de Roma, lo que le daba la oportunidad de ampliar su formación en la sede que la Real Academia Española de Bellas Artes tenía en la capital italiana. Piero della Francesca, Massacio, Giotto, Mantegna, Paolo Ucello y la pintura mural de Pompeya se convirtieron en los maestros de Villaseñor durante su estancia en Italia, de los que aprendió el uso del color, el claroscuro y, por encima de todo, «la ordenación del espacio con rigor y poesía»;<sup>224</sup> paralelamente al conocimiento de los maestros históricos, Villaseñor también tuvo la oportunidad de relacionarse con los artistas italianos coetáneos, entre los que debemos destacar a Mario Sironi

216 ADPZ, Negociado de Construcciones Civiles, Signatura 9812, Expediente 79-Carpeta 3, 1953.

217 ADPZ, Negociado de Construcciones Civiles, Signatura 9812, Expediente 79-Carpeta 4, 1953. Carta enviada por Ramón Stolz Viciano a Teodoro Ríos el 4 de octubre de 1953, en contestación a una anterior misiva del arquitecto.

218 Op. Cit., ENJUTO, *El pintor Stolz...*, p. 242. La autora señala en sus tesis que «La obra de Stolz en el Pilar [...] fue apreciada y celebrada, y le granjeó al maestro muchas amistades en la capital del Ebro. No es pues extraño que siguiera recibiendo encargos de Zaragoza».

219 ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, «Teodoro Ríos Balaguer, arquitecto restaurador e investigador de la Basílica del Pilar. Proyectos de consolidación (1923-1930)», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 353-366.

220 Op. Cit., ENJUTO, *El pintor Stolz...*, pp. 137-144.

221 En 1941, Stolz realiza en la Basílica del Pilar *La música al servicio de la Divinidad*, en 1952 *La rendición de Granada* y *El milagro de Calanda* y en 1955 la *Bóveda del Rosario*. En 1953, realiza también tres pinturas murales para la iglesia del Colegio de La Enseñanza, en Op. Cit., ENJUTO, *El pintor Stolz...*, pp. 145-149, 242-248, 272-280 y 255-258, respectivamente.

222 CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1991, p. 375.

223 Op. Cit., CALVO RUATA, «Murales de Villaseñor...», p. 376.

224 ZARCO, Antonio, *Villaseñor*, Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1990, pp. 53-55.



por su vinculación con la pintura mural. Además de redundar en el proceso de maduración personal y profesional, esta estancia supuso la incursión de Villaseñor en el panorama artístico internacional,<sup>225</sup> lo que evidentemente iba a favorecerle a su vuelta a España. Fueron cuatro intensos años para este artista que había marchado en 1949 como un joven prometedor, con varios premios en su haber, y regresaba en 1953 como un pintor más maduro artísticamente, refrendado por los galardones nacionales e internacionales conseguidos en los últimos años. Este perfil de artista joven, con una obra personal vinculada con las tendencias artísticas actuales, encajaba a la perfección dentro de la deriva que Torralba quería imprimir a las actividades culturales de la Sección de Arte de la IFC, por lo que cuando Villaseñor llega a España, éste no duda en dedicarle una exposición individual, la primera que el artista protagoniza tras su vuelta, y que, además, viene a coincidir con las obras de reforma del Salón de Sesiones. Por más que parezca un dato accesorio, no debe pasar por alto esta coincidencia, puesto que hay que considerar esta exposición como el elemento determinante en el devenir de la decoración pictórica del salón al ser el acontecimiento a partir del cual se decidió que Villaseñor sería el autor del mural.<sup>226</sup>

Celebrada entre el 22 de febrero y el 3 de marzo de 1954 en la Sala de la Asociación de la Prensa,<sup>227</sup> la exposición reunió aproximadamente una veintena de obras, entre ellas bocetos para murales, que además de elogios por parte de la crítica,<sup>228</sup> suscitaron la aparición en la prensa de diversos comentarios que coincidían en poner de relieve la vinculación entre la pintura mural y la producción de Villaseñor; unos opinaban que era en la pintura mural donde Villaseñor «parece encontrar la más genuina expresión de su arte»<sup>229</sup> mientras que otros, inspirados por las obras expuestas, sugerían la idoneidad de retomar la decoración de las cúpulas del Pilar.<sup>230</sup> No andaban muy desencaminadas estas observaciones puesto que, en lugar de desembocar en una pintura para la basílica, la exposición fue el germen del mural para el Salón de Sesiones de la DPZ, algo que muy discretamente apuntaba el pintor en una entrevista al señalar que aunque no había vendido ninguna obra, sí que había despertado el interés del Ayuntamiento y de la Diputación,<sup>231</sup> sin dar más detalles al respecto. Lo cierto era que tras estas escuetas palabras, fruto de la cautela del artista, se estaba cociendo algo más que un simple interés por parte de las instituciones públicas, concretamente de la Diputación que había solicitado a Villaseñor ya en

225 En 1950 fue invitado a participar en la Bienal de Venecia, en 1951 obtuvo el Premio Díaz del Villar en la Bienal Hispanoamericana de Arte, en 1952 ganó la Primera Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes y en 1953 se alzó con el Gran Premio en la Exposición Internacional de Agrigento.

226 DOÑATE, «Un tema, una persona y cinco preguntas», en *Heraldo de Aragón*, 17 de mayo de 1964, p. 7. «¿A qué se debe que pintaras los murales de nuestra Diputación? A una exposición que hice en esta ciudad, recién llegado de Italia. [...] Tengo buenos amigos en Zaragoza, por eso me animé a venir. Casi todo me lo prepararon. Estando aquí, me pidieron un boceto de los que podían ser los murales. [...]».

227 ANÓNIMO, «Mañana se inaugura la Exposición de Pintura de Manuel López Villaseñor», en *Heraldo de Aragón*, 21 de febrero de 1954, p. 5.

228 MONSUAREZ YOSS, M.J., «Cuadros de López Villaseñor en la Sala de la Asociación de la Prensa», en *Heraldo de Aragón*, 26 de febrero de 1954, p. 3: «El fondo espiritual de la sorprendente y bella pintura de Villaseñor es sin duda lo que más nos atrae y también lo que más claramente proclama su raigambre ibérica, apasionada y patética. Es aquí donde se revela la hondura de su mundo, su cultura y su tendencia a dirigir el ensueño creador por las espeluncas de la arqueología poética, haciendo de su obra auténtica poesía plástica [...]».

229 VÍCTOR ZAMORA, Fernando, «Impresiones de una exposición», en *Amanecer*, 25 de febrero de 1954, p. 3.

230 BUJ, Marcial, «A López-Villaseñor le gustaría firmar los frescos de Piero della Francesca», en *Heraldo de Aragón*, 12 de marzo de 1954, p. 5: «Al ver su obra, al conocer sus posibilidades, nuestro pensamiento vuelve a las cúpulas en blanco del templo del Pilar; a una de esas cúpulas vacías de pintura. También nos asalta una duda: Si López-Villaseñor pintase una de ellas, ¿palidecerían las demás?...».

231 *Ibíd.*

el mes de febrero, durante el transcurso de la exposición, la realización de una serie de bocetos<sup>232</sup> para la decoración mural del salón.

Detrás se encontraba, una vez más, Federico Torralba que actuó como su máximo valedor al proponerlo como autor del mural.<sup>233</sup> Por el escaso o nulo tiempo que medió entre la exposición y el encargo de los bocetos, no sería de extrañar que Torralba, quien ya conocía la obra del manchego, tuviera en mente esta posibilidad desde antes de su celebración, enfocando la muestra como un tanteo previo con el que presentar el artista a los responsables de la Diputación. Fuera cómo fuere, lo realmente interesante del proceso de elección es que no se inclinaron por un artista local con experiencia en el trabajo mural, que evidentemente los había en la ciudad, sino que se prefirió realizar una apuesta más arriesgada (no debemos olvidar que Villaseñor contaba con 30 años recién cumplidos y se enfrentaba aquí a su primera obra mural), pero también más sugestiva que, además de enriquecer el palacio, animaba el panorama cultural de la ciudad. Podríamos decir que, a pesar de su juventud, Villaseñor mostraba un perfil idóneo para llevar a cabo la obra de la Diputación: era un artista figurativo, formado dentro de la tradición académica, que había sabido gestar un estilo propio a partir de las enseñanzas derivadas de los grandes maestros de la pintura española e italiana y de la asimilación de los nuevos lenguajes artísticos como el cubismo y el expresionismo. Su obra se alejaba del pacato academicismo oficial, al tiempo que tampoco seguía el camino trazado por el Informalismo, apoyado oficialmente desde el régimen para lanzar al exterior una imagen aperturista, pero demasiado moderno como para ocupar un lugar tan representativo en las instituciones públicas.

La propuesta de Torralba pareció tener una muy buena acogida entre los responsables de la Diputación, tal y como se puede deducir del hecho de que el encargo de la obra se produjera a finales de marzo,<sup>234</sup> cuando el artista apenas sí había comenzado a trabajar en sus bocetos, una rápida decisión en la que sin duda influyeron la trayectoria del pintor y las creaciones mostradas en la exposición del mes de marzo en Zaragoza; antes incluso de entregar los dibujos preparatorios, Villaseñor se había ganado su plena confianza para llevar a cabo este importante proyecto de decoración mural, un magno proyecto que había evolucionado desde la originaria propuesta de pintar el techo del salón hasta desembocar en una solución más ambiciosa que comprendía, de momento, la decoración del testero y de los pies del salón, un cambio que no sabemos cuando se produce ni sabemos a quién se debe, pero que sin duda supone una transformación considerable tanto para la propia pintura, por las posibilidades creativas que se abrían, como para la estancia en sí. Y es que, aunque se trataba de un elemento de acabado que no afectaba a su aspecto estructural y arquitectónico, esta decisión ejercía una transformación considerable en la esencia del salón que pasaba de ser un lugar sobrio a mostrar una imagen más rica, más personal y, por encima de todo, conectada con los nuevos lenguajes artísticos, contrarrestando el aire tradicional que emanaba el conjunto. A parte de las transformaciones experimentadas a nivel simbólico, el arquitecto se vio obligado a introducir cambios en algunos de los detalles de acabado con el fin de favorecer la integración de las pinturas en el conjunto del salón, puesto que algunos elementos interferían con la intervención de Villaseñor y

232 M.B., «Las pinturas del Salón de Sesiones de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 10 de julio de 1954, p. 4.

233 Op. Cit. CALVO RUATA, «Murales de Villaseñor...», p. 375.

234 ADPZ, Negociado de Construcciones Civiles, Legajo 9812, Expediente 79, 1953. El artista señala en la correspondencia intercambiada con Teodoro Ríos que el encargo de la obra ha sido aprobado por la Junta en la sesión del 26 de marzo de 1954, aunque no ha recibido notificación oficial del mismo.

todo ello debido a que, recordemos, cuando Ríos redactó el proyecto de terminación todavía no se había confirmado la realización de obra mural alguna, que en todo caso se hubiera localizado en el techo. En el mes de abril, y una vez decidida la participación de Villaseñor, cuyo trabajo ascendía a un coste de 120.000 pesetas,<sup>235</sup> se inició entre el arquitecto y el pintor una comunicación epistolar fluida<sup>236</sup> en la que entre ambos fueron solventando estos aspectos, cuestiones menores sin relevancia aparente, pero por otra parte necesarios para alcanzar un conjunto perfectamente cohesionado y armónico: se rebajó la altura del zócalo de mármol que recorría las paredes de la sala,<sup>237</sup> se sustituyeron las arañas,<sup>238</sup> que impedían la correcta visión de la obra, por el tipo de iluminación<sup>239</sup> más apropiada para los murales y se concretó el color de la tela empleada para cubrir las paredes desprovistas de pintura mural, aspectos ciertamente minúsculos pero muy ilustrativos del sumo cuidado que puso Ríos en los acabados del salón que afectaban, en una u otra medida, al mural.

En tanto se dirimían estos detalles, Villaseñor iba trabajando en la realización de los bocetos que finalmente fueron entregados en la Diputación en el mes de julio, causando «una favorable impresión en la Corporación Provincial».<sup>240</sup> Atendiendo a las recomendaciones dictadas desde la Diputación, el pintor había escogido como tema de la obra la entrada de Alfonso V en Nápoles, la predicación de Santiago Apóstol en Zaragoza y el matrimonio de Fernando e Isabel, tres pasajes que ponían de relieve la historia de Aragón, mostrando una dimensión internacional de la misma. Gracias a que aparecieron reproducidos en las páginas de *Heraldo de Aragón*,<sup>241</sup> sabemos que se trataba de dos bocetos muy terminados en su composición, a partir de los cuales los miembros de la Diputación podían hacerse una perfecta idea de cómo iba a ser el resultado final, en el que efectivamente el autor trasladó la solución determinada en los dibujos sin introducir cambio alguno. Una vez hubo presentado los dibujos, dio comienzo la ejecución de la obra que arrancó con el lienzo correspondiente a la pared del testero, dedicado al pasaje de Alfonso V en Nápoles, y cuya realización se prolongó hasta el mes de octubre, haciendo coincidir la inauguración del salón de sesiones, presidido ya por el flamante mural de Villaseñor, con la festividad de la Virgen del Pilar, como también sucedió en el caso del Aeropuerto de Zaragoza.

Tan sólo se había materializado una parte del encargo, pero el entusiasmo ante el resultado obtenido fue unánime, y no era para menos, puesto que la intervención de Villaseñor constituía toda una bocanada de aire fresco. Desde *Heraldo de Aragón* se juzgaba como «un acierto de la Diputación al encargar la ornamentación de este salón a Villaseñor»,<sup>242</sup> mientras que desde la tribuna del periódico *Amanecer*, Fatás Ojuel loaba el «excelente criterio»<sup>243</sup> de algunas entidades a la hora de encargar la decoración de sus instalaciones, contándose entre las acertadas instituciones la Diputación Provincial por la pintura mural que Villaseñor había realizado en el Salón de Sesiones y que,

235 ADPZ, Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente 82, 1956.

236 ADPZ, Negociado de Construcciones Civiles, Signatura 9812, Expediente 79-Carpeta 5, 1954. Dentro de esta carpeta se guardan las diferentes cartas intercambiadas entre Teodoro Ríos y Manuel López Villaseñor.

237 ADPZ, Negociado de Construcciones Civiles, Signatura 9812, Expediente 79-Carpeta 3', 1954.

238 *Ibidem*.

239 Se había previsto la colocación de dos arañas para iluminar el salón, pero tras la decisión de decorar el frente y los pies con sendas pinturas murales, se desistió en su instalación por afectar considerablemente a la visión de las obras.

240 M.B., «Las pinturas del Salón de Sesiones de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 10 de julio de 1954, p. 4.

241 *Ibidem*.

242 ANÓNIMO, «Manuel López Villaseñor en el Palacio Provincial», en *Heraldo de Aragón*, 21 de octubre de 1954, p. 5.

243 FATÁS OJUEL, Guillermo, «El año artístico en Zaragoza», en *Amanecer*, 1 de enero de 1955, p. 8.

recordemos, había apoyado el propio Fatás. Al margen de lo llamativo que resulta este auto laudatorio, las palabras del diputado deben ser tomadas como una prueba de la excelente acogida que tuvo entre los responsables de la Diputación la intervención del pintor manchego en el salón de sesiones, esencial para el devenir de este ciclo pictórico.

Seguidamente, tras la colocación del primer mural, Villaseñor se entregó a la realización del segundo paño comprendido en el encargo, destinado a la zona de los pies, en el que narraba la predicación de Santiago en Zaragoza y el matrimonio de los Reyes Católicos, separando ambas escenas mediante la representación de los cuarteles de la Corona de Aragón. Esta vez la ejecución no fue tan rápida como en el caso del mural de la cabecera, dilatándose su realización hasta finales de septiembre de 1955; su instalación también se hizo esperar puesto que tras finalizarla, y antes de enviarla a Zaragoza en el mes de diciembre, Villaseñor presentó esta pintura en la exposición celebrada en octubre-noviembre en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo.<sup>244</sup> Si bien no hemos encontrado referencias al respecto, el artista debió revalidar con este mural el éxito cosechado con el primero, aunque lo cierto es que no fue necesario esperar a ver su segundo trabajo para que Zubiri le comunicara por carta el deseo de que continuara con la realización del ciclo, que en esta fase se iba a prolongar por los lados largos de la sala. El Presidente de la Diputación aprovechaba para sugerirle posibles temas como el Compromiso de Caspe, que estaba en la línea de lo planteado hasta ese momento, y escenas de la Guerra Civil, lo que no dejaba de ser un intento de comparar e incluir el cruento enfrentamiento bélico entre los grandes episodios de la historia de Aragón. En la carta de contestación,<sup>245</sup> Villaseñor aceptaba de buen grado el nuevo encargo, valorando su trabajo en 140.000 pesetas, a la vez que de una manera muy perspicaz, evadía la delicada propuesta temática, advirtiéndole a Zubiri de la escasa idoneidad que mostraba en relación con el resto de temas abordados en el ciclo al estar «fuera de ambiente por sus tipos, trajes, armas de guerra, etc». En su lugar, sugería dedicar los murales a «unos heroicos pasajes», tal y como él mismo advertía que había tratado con Antonio Beltrán, lo que en realidad era una forma de evitar la representación de la Guerra Civil, el tema más delicado con el que se podía enfrentar y con el que Villaseñor no comulgaba, sobre todo teniendo en cuenta la dimensión épica que con toda probabilidad se le iba a exigir.

Poco más sabemos sobre este segundo encargo, salvo que a comienzos de 1956 se iniciaron los trámites para dar continuidad al trabajo de Villaseñor en el Salón de Sesiones, consistente en cuatro nuevos murales, por un coste de 140.000 pesetas, de los que el pintor debía presentar sus correspondientes bocetos y sobre los que no hemos encontrado referencia alguna. Probablemente, cuestiones de tipo económico impidieron que la obra se ejecutase entonces,<sup>246</sup> de modo que poco a poco fue pasando el tiempo y, aunque el encargo seguía en pie, no llegaba nunca el momento en que su ejecución se hiciera realidad: hubieron de transcurrir nada menos que diez años, concretamente hasta 1964, para que Villaseñor volviera a cubrir las paredes de la Diputación con sus pinturas. Un proceso que estaba más que estancado, sin mostrar visos de continuación, cobraba de nuevo una inesperada vida, ante lo cual no podemos sino plantear el siguiente interrogante: ¿Cuál pudo ser el acontecimiento que impulsara de

244 AZNAR, Camón, «El arte en Madrid», en *Goya*, n.º 9, noviembre-diciembre 1955, pp. 214-215.

245 ADPZ, Negociado de Construcciones Civiles, Legajo 9812, Expediente 79-Carpeta 5, 1954. Carta enviada por Manuel López Villaseñor a Antonio Zubiri el 27 de noviembre de 1955. Aunque la primera constancia que tenemos de la decisión de encargarle a Villaseñor la realización de los murales laterales aparece en la carta que le envía el pintor a Zubiri, sabemos, también gracias a esta carta, que el artista debía estar al corriente de esta decisión puesto que en ella habla de una conversación mantenida con Beltrán en relación a los asuntos más apropiados para esta segunda fase de la obra.

246 ADPZ, Negociado de Educación, Deporte y Turismo, Signatura 2226 Expediente 83, 1956.

nuevo la continuación del ciclo mural? No hemos encontrado documentación relativa a esta segunda intervención de Villaseñor, sin embargo la conjetura que aporta Calvo Ruata a este respecto parece bastante razonable, al relacionar la conclusión de la decoración pictórica con la celebración de los 25 años de Paz,<sup>247</sup> campaña propagandística destinada a la exaltación del régimen en la que el duro discurso de la posguerra fue sustituido por un alegato más conciliador que ponía de relieve la paz y las mejoras sociales y económicas conseguidas. Lo avanzado del año 1964 y el tono al que nos referimos, exigía dejar atrás los temas propuestos por Zubiri que insistían en los principios defendidos en los años cuarenta e inicios de los cincuenta: el Compromiso de Caspe y especialmente las escenas de la Guerra Civil, resultaban inapropiadas para este momento que requería mirar al frente y al futuro. En su lugar, Villaseñor se inclinó por un tipo de escenas bien diferente, en las que el tono glorioso daba paso a uno más humano e imbricado con la realidad de Aragón y con el propio sentir del pintor. Al igual que su obra de la Diputación Provincial de Ciudad Real, estos nuevos murales hablaban de la dureza de la vida en medio de un paraje inhóspito, en este caso la geografía aragonesa, un tema que le había sido sugerido el propio Beltrán, como años más tarde aclarará éste último:

Añadió por tozudez mía estos paneles negros y grises donde una apariencia hosca encubre la sed y el riego, nuestros corderos y cabras, nuestra emigración, el desánimo de los viejos que piensan sólo en la muerte y de los jóvenes que hinchán su pecho para ganar el futuro.<sup>248</sup>

Desconocemos el momento en que inició estas nuevas pinturas, pero sí sabemos que la vuelta del pintor a Zaragoza tuvo lugar en mayo de 1964,<sup>249</sup> fecha en la que se instalaron *La sed* y *El río*, dos de los cuatro murales que le habían encargado en 1956, para regresar en octubre del mismo año con las dos obras restantes, *La montaña* y *La mina*,<sup>250</sup> de nuevo coincidiendo con las fiestas de la Virgen del Pilar. Aunque el encargo de 1956 hablaba únicamente de cuatro lienzos, el trabajo de Villaseñor no terminó aquí puesto que al año siguiente, en 1965, realizó otros tantos más, esta vez de pequeñas dimensiones, poniendo, ahora sí, fin al ciclo del Salón de Sesiones de la Diputación.

Es la de este mural una historia hartó dilatada que, a cambio, ofrece como resultado una obra imponente que debe ser considerada el conjunto pictórico más importante de la ciudad. Lo que en un principio se podría considerar un elemento perjudicial para la unidad estilística de la obra, termina convirtiéndose en un factor de enriquecimiento al ilustrar el cambio experimentado por el país y por el propio pintor en el lapso de tiempo que mediaba entre una fase y otra, transformaciones que quedan bien reflejadas en las diferencias de tipo estilístico y de contenido que observamos en el conjunto que ahora pasamos a comentar.

### **Un pintor entre Italia y España: La primera fase de la intervención de Manuel López Villaseñor en el Salón de Sesiones de la Diputación Provincial de Zaragoza**

Después de la realizada en 1950 por Alejandro Cañada, esta era la segunda pintura mural oficial que se hacía en la ciudad, impulsada desde un organismo distinto y destinada a un lugar completa-

<sup>247</sup> Op. Cit., CALVO RUATA, «Murales de Villaseñor...», p. 384.

<sup>248</sup> VV.AA., «Crónica de la Sesión Extraordinaria del Consejo Asesor de la Institución «Fernando el Católico», en *Cuadernos de Aragón*, n.º 28, 2004, p. 12.

<sup>249</sup> DONATE, «Un tema, una persona y cinco preguntas», en *Heraldo de Aragón*, 17 de mayo de 1964, p. 7.

<sup>250</sup> GONZÁLEZ MAYORGA, Enrique, «Murales de Villaseñor en el Palacio Provincial», en Número Extraordinario de *Heraldo de Aragón*, 11 de octubre de 1964, p. 16.



mente diferente, pero siguiendo las mismas pautas historicistas que veíamos en el caso del aeropuerto de Zaragoza y que se repetirán en el resto de obras de carácter oficial de la ciudad, y en general, del país. Sin embargo, en este caso la imposición de una temática histórica no fue sinónimo de academismo tradicionalista; muy al contrario, Villaseñor dio forma a la obra siguiendo un estilo propio construido a partir de las enseñanzas aprendidas de los grandes maestros de la historia de la pintura, con lo que daba lugar a una obra verdaderamente interesante por su elaborada concepción y por la fuerte personalidad artística que destilaba el conjunto. Tampoco encontramos en ella rastro alguno de heroísmo exaltado, pero tampoco del carácter monótono y plano que veíamos en el aeropuerto: en lugar de todo ello, sus pinturas albergan una emoción contenida, severa y solemne que reviste con un halo de trascendencia los acontecimientos representados, algo completamente inexistente en el resto de obras realizadas en la ciudad que, ni de lejos, conseguirán transmitir nota alguna de solemnidad en los personajes y acontecimientos históricos glosados.

Podemos valorar este conjunto de murales como una obra de transición de su periodo en Italia a su vuelta a España puesto que en ellas se observa el influjo del país vecino, a la vez que empiezan a apuntarse las notas que caracterizarán su etapa de «iberización»,<sup>251</sup> periodo que alcanzará, dentro de este conjunto, su máxima expresión en la segunda fase.

### *Expansión de la Corona de Aragón por el Mediterráneo o La entrada de Alfonso V en Nápoles*

Se presentó en aquella abertura en la mañana del 26 de marzo, vestido con una toga carmesí repujada con armiño y ceñida con un cinturón enojado «equivalente a un reino». Delante de él abría el paso un dorado carro de triunfo tirado por cuatro caballos blancos ricamente engualdrapados y cubierto por un palio, también de brocado de oro, sostenido por veinticuatro de los ciudadanos principales. [...].<sup>252</sup>

El ambiente descrito en estas líneas nos transporta al preciso momento en el que Alfonso V efectuaba su suntuosa entrada triunfal en Nápoles que, después de años de intensas batallas, pasaba a engrosar los dominios aragoneses en el Mediterráneo. Aunque ha pasado a la historia como rey de la Corona de Aragón, Alfonso, miembro de la casa de los Trastámara, había nacido y se había criado en Castilla hasta la edad de 16 años, momento en que se trasladó junto con su familia a territorio aragonés tras la elección de su padre Fernando de Antequera como rey de la Corona de Aragón en el Compromiso de Caspe. Dentro de las distintas investigaciones dedicadas a la figura del Magnánimo, siempre se alude a la desafección o poco amor que éste profesaba hacia Aragón, un sentimiento recíproco por parte de los súbditos aragoneses, que sentían a su rey lejano y desatento hacia sus necesidades.<sup>253</sup> Sin embargo, esta falta de entendimiento no impidió que, cuando a Villaseñor se le sugiere la representación de grandes momentos de la historia de Aragón, éste escoja de entre los muchos capítulos posibles la entrada del monarca en Nápoles<sup>254</sup> para presidir la cabecera del salón;

251 Término acuñado por el propio Villaseñor para referirse a la transformación que empezó a experimentar su obra hacia mediados de los años cincuenta y durante los sesenta. Aquí vamos a dar algunas notas sobre este periodo, pero siempre en referencia a la obra de la Diputación. Para conocer más en detalle esta fase del pintor se recomienda la consulta de Op. Cit., ZARCO, *Villaseñor...*, pp. 55-61; NIETO ALCAIDE, Víctor, «Villaseñor y la renovación de los cincuenta» y MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, Rosa, en «Manuel Villaseñor» Op. Cit., VV.AA., *Villaseñor...*, pp. 27-37 y pp. 49-52, respectivamente.

252 RYDER, Alan, *Alfonso el Magnánimo Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1992, p. 310.

253 CANELLAS, Ángel, «Alfonso el Magnánimo y Aragón», en *Universidad. Revista de la Universidad de Zaragoza*, n.º 1-2, 1959, pp. 3 y 28-32.

254 FATÁS CABEZA, Guillermo, «Triumphator et pacificus», en LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (Coord.), *Alfonso V el Magnánimo. La imagen real, Palacio del Justiciazo 17 diciembre 1996-19 enero 1997*, Zaragoza, El Justicia de Aragón,



al fin y al cabo, y a pesar de los desencuentros y de la distancia, Alfonso era rey de la Corona de Aragón y éste uno de los capítulos más gloriosos de su historia, que hablaba de su proyección y poder en el ámbito internacional.

Sin embargo, hemos de advertir que más que la trascendencia histórica del acontecimiento en sí, lo que verdaderamente debió pesar en la decisión de Villaseñor fue la gran querencia que éste sentía por Italia,<sup>255</sup> y en especial por el periodo renacentista al que precisamente correspondía el reinado de Alfonso V, calificado como un auténtico monarca del Renacimiento.<sup>256</sup> Con esta elección, el pintor lograba una especie de doble triunfo al escoger un tema de su interés que además no formaba parte del repertorio de personajes y acontecimientos encumbrados y reivindicados durante la dictadura, adaptándose a las exigencias establecidas en el aspecto temático, pero esquivando las servidumbres ideológicas que habitualmente conllevaban este tipo de asuntos.

Teniendo en cuenta su reciente estancia en el país vecino y la ambientación a que invitaba esta escena, no es de extrañar que el pintor volcara en esta obra todo el influjo que en él habían ejercido los maestros del *Quattrocento* y todo lo visto en sus viajes por el país, obteniendo como resultado una obra de fuerte carácter italianizante. Con esto, hablamos de una influencia que rebasaba lo meramente formal para comprender también las fuentes utilizadas en la creación del mural. Las perfectas descripciones que de este acontecimiento nos han legado los cronistas de la época eran una magnífica fuente de inspiración a la hora de idear esta pintura, sin embargo, el pintor tomó como principal referencia para su obra el relieve central del Arco de Aragón, que preside una de las puertas del Castel Nuovo de Nápoles, y en el que se conmemora precisamente la entrada de Alfonso V en la ciudad.

La importancia del acontecimiento y el deleite estético que ofrecía esta escena bien merecía su representación a lo largo de la amplia pared de la cabecera, sin embargo la presencia de dos puertas en los laterales de la pared impedía recrear el cortejo discurriendo por todo el frente del salón. Para salvar este inconveniente, el pintor concibió el mural como un gran tríptico del que dedicaba la zona central a los festejos de Alfonso V y los espacios laterales a motivos accesorios que aludían, de una u otra manera, a la gesta del monarca en tierras italianas. El interés del artista se centraba en el gran acontecimiento napolitano, razón por la cual decidió destacar este hecho sobre el resto del conjunto, recurriendo para ello, además de a su ubicación centrada, a una rica utilización del color. Presidida por la imponente mole del Castillo Nuevo de Nápoles, esta escena representa la comitiva que acompaña al rey en su festejo, mientras ondean banderas con el Árbol de Sobrarbe, la Cruz de San Jorge con las cabezas de los moros, adivinándose también la Cruz de Iñigo Arista en la bandera con campo de azur. Dentro del conjunto, la figura que más destaca es la de Alfonso V quien, sosteniendo cetro y orbe y ataviado con túnica roja, según rezan las descripciones de la época, aparece sentado sobre un carro tirado por cuatro gráciles y bellos caballos que Villaseñor toma del relieve del Arco de Aragón. La roja figura del monarca, que armoniza con las torres del castillo, destaca todavía más si cabe sobre la blancura del arco, bajo el que delibera-

---

1996, p. 6.

255 Entre los diferentes pintores del Quattrocento que admiraba Villaseñor, Piero della Francesca revestía para él un interés especial. De las muchas obras que realizó destaca el díptico de los Condes de Urbino, que en su reverso incluía el Triunfo de Federico II da Montefeltro y de Battista Sforza, una representación alegórica y triunfal de la llegada de los condes a Urbino, algo que quizá también pudo influir en la decisión de representar en el mural la entrada de Alfonso V en Nápoles.

256 Op. Cit., RYDER, *Alfonso el Magnánimo...*, pp. 377-437.

damente le representa Villaseñor. Al hacer coincidir la efigie del rey y la presencia del arco, el artista plantea un sutil pero evocador juego visual con el que, de alguna manera, pretende crear un paralelismo entre la pintura y el relieve escultórico puesto que si observamos el conjunto de Nápoles, nos daremos cuenta de que la representación del rey acompañado por su comitiva discurre precisamente bajo el gran arco que remata la puerta de entrada. Villaseñor completa la representación con las dos escenas situadas en los laterales y a las cuales relega a un segundo plano de importancia dentro del conjunto por medio de la gama cromática utilizada a base de grises, una diferenciación que se acentúa con la interferencia causada por presencia de las puertas. En el paño de la derecha, aparece lo que podría ser la bahía de Nápoles, presidida desde lo alto por un conjunto de casas que parecen anunciar su pintura de los años sesenta, y mujeres que han acudido a festejar la llegada de Alfonso V. Villaseñor, reserva la zona de la izquierda para representar el pasado del que había surgido el presente de Aragón: el ejército almogávar ondeando la bandera con la Cruz de San Jorge en Atenas y el Ducado de Neopatría, como se adivina por el templo que vigila la escena desde lo que parece la acrópolis ateniense.

Aunque el mural sigue el esquema de un tríptico y el interés del pintor es destacar el grupo central en detrimento de los laterales, hay que ver la obra como un conjunto único formado por tres escenas diferentes pero complementarias que se suceden a lo largo de la superficie. El sentido de unidad se manifiesta en primer lugar, en el orden simétrico que subyace en la composición; la presencia del Castel Nuovo actúa como el eje central alrededor del cual se despliegan las escenas laterales, presididas en su fondo por sendos paisajes orientados hacia el castillo napolitano y en los que Villaseñor reproduce el mismo esquema, con lo que de una manera muy sutil crea el efecto de simetría que da unidad a la obra. En segundo lugar, para trasladar la sensación de conjunto Villaseñor se apoya en la interconexión o comunicación que establece entre las escenas que integran la pintura; el grupo almogávar aparece perfectamente ordenado y mirando al frente, sin tomar contacto con la escena central, lo que en un principio le aísla del resto del mural. Para evitar la ruptura, Villaseñor introduce una bella pareja de caballos que, dispuestos a uno y a otro lado de la puerta, se comunican a través de la mirada, propiciando el nexo necesario que permite conectar estos dos grupos que, de otra manera, permanecerían ajenos el uno del otro. En el caso de la escena de la derecha, la unión con la zona central es mucho más evidente e intensa al estar enfrentadas entre sí, recurriendo una vez más a la confluencia de miradas, en este caso las de las mujeres que esperan el paso de la comitiva con las de los caballeros y palafreneros que acompañan al rey. Estos recursos imponen en la obra un ritmo marcadamente horizontal que el pintor consigue equilibrar con las verticales que dibujan las banderas, las torres y la imagen misma de Alfonso V. Junto con el orden y la armonía que rigen esta composición, el pintor introduce deliciosos detalles de poesía visual como el que observamos en la sucesión de caballos, donde juega con la alternancia del blanco y negro, o la majestuosidad del grupo de tres nobles que acompañan al rey.

Su llegada de Roma está aún reciente y ello se deja notar en la atmósfera italiana que reina en el conjunto. El vestuario, los peinados o la fisonomía de los personajes, en resumen, el ambiente que respira la obra, hablan de esta huella, por otra parte indispensable al tratarse de una escena que nos traslada a la Italia del siglo xv. Junto a estos aspectos, encontramos algunos detalles concretos que también denotan esta influencia, como la representación del caballo que en un marcado escorzo enseña su grupa al espectador y que Villaseñor toma de un detalle de la Exaltación de la Santa Cruz de Piero della Francesca, o el ligero contrapicado que aplica en la representación de la escena y que recuerda una vez más a la obra de della Francesca. Pero cuando hablamos de la influencia italiana

presente en el mural no nos referimos tanto a este tipo de influjo, más superficial, como al poso que dejaron en Villaseñor los pintores del *Quattrocento*. De ellos aprendió a analizar y extraer la esencia formal<sup>257</sup> de los cuerpos, de los objetos o de los paisajes, utilizando un dibujo rotundo con el que sintetiza sus formas, les concede un volumen y un fuerte carácter geometrizable que se evidencia con especial intensidad en los duros pliegues de sus túnicas, en los perfiles del paisaje o de los personajes, donde esta influencia italiana se ve entremezclada con el peso del Cubismo. Villaseñor enlaza unas con otras las líneas que componen la escena, creando una delicada sinfonía entre las diferentes figuras de la obra con la que consigue armonizar aún más el conjunto de la composición: la línea que marcan las faldas de los palafreneros, la sucesión de los cuatro caballos que tiran del carro o la manera en cómo enlaza las líneas de las barcas con los pliegues que recorren los vestidos de las damas son ejemplo de ello.

El aire regio que desprenden los personajes, los contundentes trazos con los que les da forma o el ligero contrapicado que aplica en la representación son algunos de los recursos que emplea el pintor para construir esta escena que no habla de exaltación victoriosa sino de celebración solemne, contenida y recta, algo que debe ser subrayado puesto que en ninguna otra pintura mural oficial hecha en Zaragoza durante la dictadura volveremos a encontrar ni esta solemnidad ni la elegancia que consigue trasladar Villaseñor a sus obras.

### ***La Unión de Castilla y Aragón y La Predicación de Santiago a los primeros cristianos aragoneses***

La segunda parte de este primer encargo comprendía la realización de un mural en la zona correspondiente a los pies del salón, una superficie amplia que quedaba interrumpida en el centro por la presencia de una puerta que dividía la pared en dos. Aprovechando esta interferencia, Villaseñor representó sendas escenas de carácter histórico que en esta ocasión sí se encontraban dentro de la órbita del gusto franquista: los desposorios de los Reyes Católicos y la predicación de Santiago en Zaragoza.

### ***La Unión de Castilla y Aragón***

Tras la exaltación de Aragón en el mural de la cabecera, llegaba el turno de glosar la grandeza de España y para ello nadie mejor que los Reyes Católicos, emblema de la idea de imperio y de unidad política y religiosa. Lejos de ser una novedad, la imagen de Isabel y Fernando ya había protagonizado la pintura mural del aeropuerto de Zaragoza, por no citar la frecuencia con la que protagonizaron la publicidad<sup>258</sup> en las primeras décadas de la dictadura. Ante el riesgo de caer en representaciones tópicas, Villaseñor dio muestras de su maestría en la elección del asunto al evitar las recurrentes escenas del descubrimiento y de la conquista de Granada (ambas presentes en Zaragoza), por otro lado cargadas de fuertes connotaciones políticas, y escoger un acontecimiento muy poco habitual como eran los desposorios de los Reyes Católicos, símbolo de la unión de Aragón y Castilla. Por todo lo que significaba, este acontecimiento encajaba a la perfección dentro del repertorio de hechos históricos reivindicados durante la dictadura, con la ventaja de no haber sufrido la utilización ideológica que sí se dio en otros capítulos. Además de resultar novedoso, este tema le brindaba una vez más la posibilidad de trasladar la influencia que en él había ejercido Italia, enlazando de esta forma con el mural dedicado a Alfonso V.

257 Op. Cit., ZARCO, *Villaseñor...*, p. 53.

258 Op. Cit., SUEIRO SEOANE, *Posguerra: publicidad...*, p. 33.

Un 19 de octubre de 1469, la iglesia de Santa María de la Cabeza de Valladolid acogía el enlace matrimonial entre Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, celebrado por el Arzobispo de Toledo Alfonso Carrillo de Acuña. Siguiendo una interpretación libre del acontecimiento, Villaseñor concibe la escena como una ceremonia íntima carente de toda pompa, a la que únicamente concurren el arzobispo, los reyes y sus correspondientes cortesanos, en los cuales observamos un sabor italianizante que conecta con el mural anterior. Resulta cuanto menos sorprendente la localización elegida por Villaseñor para situar la boda, al sustituir los campos de Valladolid por un puerto repleto de carabelas, una licencia que se toma el pintor con objeto de anunciar las importantes empresas que los Reyes Católicos impulsarán allende los mares.

Adentrándonos en el aspecto compositivo, el desarrollo de la escena gira en torno a la pareja formada por Isabel y Fernando, unidos bajo la poderosa presencia de Carrillo de Acuña. Armonía y sutileza son los apelativos más adecuados para definir la manera en cómo sintetiza estas tres figuras en un volumen único surgido de la fusión de la casulla cardenalicia con la silueta de los reyes, una solución que recuerda a los desposorios de la Virgen y San José y, en cierta manera, a aquellas pinturas en las que se representaba a los fieles bajo el manto de la Virgen. La calidad compositiva y estética del resultado salta a la vista, pero además tras esta confluencia de formas podría haber un trasfondo simbólico, que sugeriría el estrecho vínculo establecido entre la Iglesia y la Corona durante el reinado de Isabel y Fernando.

El eje dibujado por el arzobispo actúa como el elemento vertical que divide la composición en dos mitades simétricas, correspondientes por un lado al rey y sus cortesanos y, por otro, a la reina y las damas que la acompañan. A su vez, la línea que trazan las cabezas de los personajes define una horizontal con la que diferencia la parte inferior, donde se concentra el grupo de personajes, de la parte superior ocupada por las carabelas. Con este sencillo modo de organizar la composición, Villaseñor obtiene una escena perfectamente equilibrada sin caer en ningún momento en la monotonía ni en un exceso de rigidez. Junto con esta esmerada ordenación, la otra nota más destacable es el tratamiento formal que aplica en la representación de los personajes. Haciendo uso de un dibujo firme y preciso, Villaseñor construye unas siluetas muy definidas y unos volúmenes fuertemente geometrizados, especialmente visible en los pliegues de los tejidos, todo lo cual les confiere una presencia rotunda que a la vez destila elegancia por medio de los gestos o de las poses que adquieren. De la aplicación de estos recursos y de la cuidada composición nace la solemnidad y el donaire que rezuma esta escena histórica, sin duda una de las mejores resueltas del conjunto del Salón de Sesiones.

### *La predicación de Santiago a los aragoneses*

Después de ambientar los dos primeros murales en el periodo renacentista, la escena que se desarrolla al otro lado de la puerta supone un salto en el tiempo que nos traslada a la labor de predicación que Santiago Apóstol está llevando a cabo en Zaragoza en el año 40. La naturaleza religiosa del asunto escogido contrasta con el carácter civil de los anteriores murales, sin embargo la trascendencia que este hecho reviste para la ciudad parece justificar su introducción en un lugar como el Salón de Sesiones. De la misma manera que en el caso del mural dedicado a los Reyes Católicos, Villaseñor evita la representación de un acontecimiento abundantemente glosado, como era la venida de la Virgen ante Santiago y sus discípulos, y se inclina por una escena cualquiera de la labor de predicación que, día a día, lleva a cabo en la ciudad, rodeado por un grupo heterogéneo entre los

que se cuentan mujeres de apariencia señorial, hombres respetables y gentes del pueblo llano.<sup>259</sup> Al pintor le interesa mostrar la dimensión humana del paso de Santiago por Zaragoza y ello se traduce, además de en el momento escogido, en el ambiente de normalidad que respira la escena: no hay gestos grandilocuentes en la prédica del apóstol ni en la actitud de su auditorio que, en cambio, sí exhibe una postura atenta con la que Villaseñor da expresión y calor a la representación, una visión que contrasta con la imagen heroica que se proyectaba de Santiago el Mayor durante el franquismo por ser figura destacada dentro del repertorio de personajes reivindicados debido a las connotaciones religiosas y políticas que reunía.<sup>260</sup> A la hora de componer la escena, Villaseñor idea una construcción ordenada, aunque ya no simétrica, en la que la efigie de Santiago, hacia la que se dirigen las miradas de las gentes que se agrupan en torno a él, señala con su mano la línea que marca el punto central de la obra. Esta imagen reúne el papel protagonista desde el punto de vista compositivo y temático, pero no por ello se relega a un lugar secundario al resto de elementos que integran la representación, como sí ocurría en las dos obras anteriores.

Esta obra supone un cambio evidente con respecto a las escenas de los Reyes Católicos y de Alfonso V, un cambio en el que el pintor se despoja del poso italiano para adentrarse en una fase de «iberización» en la que su producción adquiere unos matices nuevos que empiezan a apuntarse en esta pintura: el color que veíamos en los dos murales anteriores se suaviza tanto que prácticamente se desvanece entre los marrones y grises que inundan el paisaje; el tratamiento geométrico que aplica a las formas y al espacio se intensifica considerablemente, tal y como observamos en la representación de las nubes, en la vista de la ciudad o en el montículo en el que se sitúan, en el movimiento que dibuja el brazo y la manga del apóstol y, sobre todo, en la distribución compartimentada de los personajes. La poética visual que embellecía las escenas protagonizadas por Alfonso V y los Reyes Católicos da paso a una visión mucho más austera del acontecimiento, en el que parecen no tener cabida elementos decorativos o anecdóticos que animen y den riqueza a la representación. El efecto que esto provoca en la obra, unido a la paleta cromática y al endurecimiento de las formas, se traduce en un ambiente de parquedad y severidad que irá a más en los murales de la segunda fase.

Con éste mural no terminaba la intervención de Villaseñor; quedaba pendiente la realización de una tercera pintura de pequeño tamaño situada encima de la puerta, uniendo las dos laterales, en la que se representaban los cuatro cuarteles de la bandera de Aragón. Incluido desde el principio en el proyecto pictórico del salón según atestiguan los bocetos, este mural tenía por objetivo actuar como punto de unión de los dos mayores para dar unidad al conjunto y, de paso, crear un efecto de mural de grandes dimensiones. Para ello, el pintor situó los cuatro cuarteles ante un fondo que actuaba como elemento de transición, al prolongarse aquí los fondos que presidían una y otra escena, es decir, las montañas y nubes de Santiago y las carabelas correspondientes a los Reyes Católicos. Tras la instalación de los tres lienzos se daba por terminada la intervención

---

259 Como decimos, no se trata del momento previo a la Venida de la Virgen sino un momento cualquiera de la prédica de Santiago en Zaragoza; así lo indica la presencia de mujeres en el grupo o el número de personajes que forman parte de él, superior al número de discípulos que acompañaban a Santiago en el momento de la aparición de la Virgen, según reza la tradición, JUAN DEL OLMO, Fernando de, *La Virgen vino a Zaragoza. Tradición historia*, Zaragoza, Talleres Editoriales de El Noticiero, 1943, p. 33.

260 BOX VARELA, Zira, *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Fernando del Rey Reguillo, Departamento de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 206-211.



**Diez años después, la pintura mural vuelve a la Diputación Provincial:  
La segunda fase de la intervención de Manuel López Villaseñor en el Salón de Sesiones**

Era la belleza o la brutalidad o el drama sugerido con unas formas y unos colores.<sup>261</sup>

Aunque se trata de una cita de Villaseñor dedicada a la obra de Zurbarán, hemos decidido iniciar con ella la narración de esta segunda parte puesto que sus palabras ilustran también la segunda intervención que llevó a cabo en la Diputación donde el pintor, influido por la manera del maestro extremeño, transmite el drama de una manera silenciosa través de las formas y los colores, construyendo un discurso y aplicando unos planteamientos artísticos muy distintos a los plasmados en los primeros murales. Muchas cosas habían cambiado con respecto a 1954, cuando en 1964 Villaseñor se enfrenta a la realización de estos cuatro nuevos murales. Su primera incursión en Zaragoza fue en condición de joven y prometedor artista recién llegado de Roma; ahora regresaba como toda una figura del panorama artístico español, plenamente consolidado y reconocido, nombrado en 1959 Catedrático del Pintura Mural y de Procedimientos Técnicos. La madurez artística y personal alcanzada en estos diez años quedó plasmada en el nuevo sello estilístico acuñado en las cuatro pinturas, pero también a nivel temático, puesto que en esta ocasión los murales del Salón de Sesiones estuvieron dedicados al pueblo anónimo, algo muy diferente a lo realizado en la primera fase. También se palpa en la ejecución de esta obra el considerable bagaje alcanzado en materia de pintura mural; de entre los diversos proyectos en los que participó se cuenta una obra especialmente significativa que no puede ser pasada por alto al estar íntimamente relacionada con la que aquí nos ocupa: la pintura mural realizada para el Salón de Sesiones de la Diputación Provincial de Ciudad Real en 1960, de la que Villaseñor bebió directamente para llevar a cabo la correspondiente a Zaragoza.

Las similitudes existentes entre ambas pinturas empiezan por compartir la misma condición, la de ser una pintura mural destinada a un Salón de Sesiones de la Diputación Provincial, para continuar con el argumento trazado en ambas, que partía de la representación de hechos y personajes históricos relevantes y continuaba con escenas dedicadas a la dura existencia de las gentes del pueblo, y terminar con las soluciones concretas aplicadas en una y otra obra, trasladando determinados motivos y personajes de su pintura de Ciudad Real al conjunto de Zaragoza, como comprobaremos cuando hablemos de cada uno de los murales. Mientras que en los pasajes históricos se honra a los personajes propios de la historia aragonesa y manchega, en el caso de las escenas consagradas a los ciudadanos anónimos no se puede diferenciar entre quienes son las gentes de uno y otro lugar,<sup>262</sup> por no interesarle la representación de las particularidades que identifican cada territorio sino por hablar de una realidad común a ambos como es la dureza de la existencia humana. A pesar de compartir este mismo trasfondo, la naturaleza del encargo exigía que hubiera una identificación entre la representación plasmada en el mural y el territorio, lo cual no impide que la vinculación de los murales de la Diputación Provincial de Zaragoza con la esencia de Aragón (al igual que sucede en la Diputación de Ciudad Real) resulte algo ambigua al tomar títulos genéricos como *La sed*, *El río*,

261 Op. Cit., ZARCO, *Villaseñor...*, p. 49.

262 De hecho, observamos que temas como la minería y el campo aparecen en las dos obras, amén de que en las dos subyace idéntico significado; sirva como apoyo este comentario dedicado a la pintura de Ciudad Real: «Un grupo centra la otra pared con un sentido acusadamente dramático del pueblo, los campos, la industria, la minería de mi pueblo, Puertollano, un pueblo de hierro y hondas galerías geológicas y vitales, pueblos de aluviones humanos que terminaron por encontrar su sedimento en aquellas tierras...». PONCE, Fernando, *Villaseñor. Artistas españoles contemporáneos*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971, pp. 20-21.



La montaña y La mina y plasmar escenas que perfectamente podrían trasladarse a cualquier otro territorio sin menoscabo del mensaje contenido. Sin embargo, las autoridades provinciales no solo no debieron darle importancia a este hecho sino que, como ya había sucedido con los primeros lienzos, las nuevas pinturas fueron acogidas con tal entusiasmo que Antonio Zubiri hizo referencia a éstas en el discurso pronunciado el 5 de julio de 1964, con motivo de la celebración de la festividad de Santa Isabel de Portugal, patrona de la Diputación:

O adentraos en la carretera de Tauste a Ejea e incluso Sádaba y Catiliscar, y veréis nuevos pueblos preciosos, dignos, alegres y ricos, por milagro de los regadíos, creación de estos veinticinco años de Paz, que Villaseñor ha querido plasmar en las pinturas de este salón de sesiones de la Diputación Provincial de Zaragoza. El cuadro *La sed* muestra la desesperación de nuestros hombres en estoica espera ante la lluvia, que no cae del cielo y agosta año tras año nuestros trigos. El mural de *El río* significa la esperanza del agua canalizada, el niño que nace a una nueva vida, el hombre que empuja fuerte y violento hacia nuevos horizontes.<sup>263</sup>

A falta de La montaña y La mina, que como antes hemos indicado llegarían en octubre, Zubiri glosaba La sed y El río relacionándolas con el próspero devenir de los pueblos aragoneses en los últimos años, un matiz amable que sin embargo no captamos al contemplar estas pinturas que hablan de una dura realidad cotidiana, una visión construida a partir de la fuerte influencia que en él tenían el pensamiento del Regeneracionismo y la literatura de la Generación del 98. Las grandes semejanzas existentes entre el tipo de paisaje que Villaseñor retrata en su pintura y las descripciones que del paisaje castellano realizaban los escritores del 98<sup>264</sup> son la muestra más evidente de esta influencia, pero no la única; además de compartir un mismo paisaje, resulta bastante probable que en sus obras subyaciera la conciencia crítica que también impulsó a los literatos, pintores y regeneracionistas en sus diversos discursos,<sup>265</sup> siendo los paisajes y los habitantes que pueblan los murales de Villaseñor el reflejo de la realidad que les rodeaba y de los valores imperantes en ésta, una visión crítica ante la triste realidad de un país sumido en una dictadura. Si la Generación del 98 y el Regeneracionismo forman la base intelectual sobre la que se levanta esta obra, en el aspecto plástico, Villaseñor dirige su mirada hacia el mundo sórdido de José Gutiérrez Solana y de Francisco de Goya, la pintura de Ignacio Zuloaga o la geometrización y misticismo de Zurbarán, en resumen, un heterogéneo conjunto de influencias que se dejan notar en el proceso de «iberización» que la producción de Villaseñor experimenta desde su vuelta de Italia y que alcanza su máxima expresión en los años sesenta, coincidiendo con la realización de la segunda parte de su obra en Zaragoza.

El carácter glorioso de los episodios históricos representados en las primeras pinturas daba paso a la dificultad y a la miseria evocada en los cuatro nuevos murales del Salón de Sesiones, en los que Villaseñor apelaba a una visión del mundo más real y menos heroica, estableciéndose un fuerte contraste entre el concepto desarrollado en las pinturas de la primera y de la segunda fase. Mientras que las representaciones del testero y de los pies eran un cántico a la historia de Aragón y del país, las correspondientes a los laterales mostraban un carácter más universal y profundo que trascendía los acontecimientos de un lugar concreto para hablar del sentir del alma humana. Aunque cada uno de los murales parecía abordar un asunto diferente, en realidad el fondo era siempre el mismo: el sentimiento del Hombre. El pintor pone el foco sobre las emociones humanas más duras, hasta

263 ZUBIRI, Antonio, «XXV años de Paz en la provincia de Zaragoza», en *Zaragoza*, n.º xx, 1964, p.36.

264 TUSELL, Javier, «La estética de fin de siglo», en VV.AA., *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, p.20.

265 PENA, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1982.

entonces completamente inexistente en la pintura mural oficial de la dictadura, convirtiendo estos sentimientos en protagonista de la obra. No sólo supo evitar la inclusión de un tema tan espinoso como era la Guerra Civil, sino que llevó a cabo una visión antiheroica, plagada de miseria, hosquedad y desaliento. De hecho, la iconografía desplegada en estos cuatro murales resultaba completamente atípica dentro de las representaciones habituales en la pintura mural oficial de la dictadura al mostrar una imagen dura y descarnada, impensable en la década de los cuarenta y de los cincuenta.

Aunque cada uno de los cuatro murales es distinto, todos siguen un patrón común compuesto por un grupo de personajes dispuestos en primer plano ante un paisaje urbano o natural con un horizonte muy elevado que, al no dejar respirar a la composición, confiere una sensación de asfixia. El resultado es un paisaje adusto, hermético y ajeno a los personajes que lo pueblan, un conjunto con una considerable fuerza expresiva nacida de la solución compositiva, de la abstracción geométrica de las formas y del tratamiento cromático aplicados en la obra, característicos de la «iberización». Si ya de por sí el color era un elemento escaso en los anteriores murales del salón, en estas nuevas obras termina reduciéndose a negros, blancos, grises y pardos, colores que hablan de un estado de ánimo, de austeridad y de pobreza expresada a través de cuerpos enjutos y rostros que comunican con sus gestos, y especialmente a través de su mirada, el desengaño, el vacío o el desahucio, todo un cúmulo de sensaciones que perfectamente podrían referirse a las penurias de la posguerra, a pesar de encontrarnos a mediados de la década de los sesenta.

De igual manera, la carga expresionista de la obra surge del proceso de geometrización aplicado en los diferentes elementos que integran cada una de las pinturas, algo que ya estaba presente en los dos murales anteriores pero que ahora cobra mayor fuerza. Esta evolución se visibiliza con especial intensidad en la representación de los fondos sobre los que sitúa cada una de las escenas y en los que lleva a cabo una intensa abstracción del paisaje, que arroja formas fuertemente afiladas, casi violentas, obteniendo un resultado que podemos tildar de escultórico; no en vano, la obra de caballete que desarrolla en estos años se caracteriza por su condición esculto-pictórica<sup>266</sup> tanto por el tipo de imágenes recreadas como por el relieve concedido a la representación a través de los nuevos procedimientos técnicos, aplicados también en la obra de la Diputación donde sustituye el óleo sobre lienzo por una técnica mixta a base de acrílicos, polímeros, resinas, arena y ceniza<sup>267</sup> que acentúa el carácter expresionista de la representación.

Los personajes que pueblan estos parajes también se ven contagiados por esta geometrización, confiriéndoles unos rasgos anatómicos y faciales rudos que no hablan de frialdad o inexpressión sino que esconden una emoción contenida protegida tras una pose de dureza. El desnudo<sup>268</sup> hace acto de presencia en el Salón de Sesiones pero no para mostrar cuerpos atléticos sino para exponer la debilidad en unas anatomías demacradas, lo que una vez más confirma la visión antiheroica desplegada en este conjunto de murales. Sus cuerpos y sus vestimentas se mimetizan con el fondo; paisaje y gentes se funden, de manera que más que de lugares concretos podemos hablar de paisajes del alma, una visión propia de la creación más personal de Villaseñor en aquellos años.

---

266 Op. Cit., ZARCO, *Villaseñor...*, p. 38. «No es gratuito recordar aquí que gran parte de la obra de Villaseñor, en su época más matérica, está muy cerca de la escultura».

267 *Ibídem*, p. 67.

268 Junto con los del aeropuerto, estos son los únicos desnudos que encontramos en la pintura mural oficial de la dictadura, aunque con una naturaleza y un significado completamente distinto. Lo fuerte y poderoso frente a lo débil y vulnerable, es decir, una postura complaciente frente a una visión más realista y crítica de la realidad.

Aunque su presencia pasa más desapercibida en la obra, tenemos que referirnos también a la luz que baña estos páramos como un factor que contribuye a dar intensidad al sentido dramático que impregna estas pinturas. Villaseñor desecha la iluminación natural, que podría dar calor a la escena, y se inclina por una luz metafísica, como la denomina Antonio Zarco,<sup>269</sup> una luz blanca y fría que cae sobre las gentes y su entorno, creando duros contrastes lumínicos que esculpen las escuálidas anatomías de agudizados y trágicos perfiles y los volúmenes que conforman estos paisajes de apariencia lunar, yermos de vida y de esperanza.

A pesar de la fuerza de este drama construido a base de formas y colores, Villaseñor nos transmite, siguiendo el ejemplo de Zurbarán, un dramatismo parco y seco que no hace aspavientos para exhibir su padecer sino que se expresa a través de un severo mutismo que hunde sus raíces en el sentir del barroco español. Desde estos lienzos llega a nuestros tímpanos un grito sordo surgido del fondo del alma, a pesar de que no alcanzamos a oír más que silencio, un silencio que se eterniza como un eco retumbando incesantemente entre las formas cóncavas y convexas que dan forma a este paisaje asfixiante del que nada ni nadie puede salir.

### *La sed*

Y en los laterales, cuatro estampas de nuestras tierras y de nuestros hombres. La sed. Una sed de Monegros y Bardenas que corroe las entrañas de la tierra y que hace crecer cardos donde debieron florecer espigas; hombres famélicos y angustiados que reciben de una figura blanca, femenina, la limosna de unas gotas de agua en un mísero cuenco o que gatean escuálidos en busca de un poco de barro húmedo del fondo de un barranco. Es la sed de agua y también de justicia. La sed de llegar por el trabajo y la constancia hasta donde llegue por sí solo el privilegio.<sup>270</sup>

La sequía, fantasma que atemoriza la vida en el medio rural, protagoniza la escena del primer mural en el que el autor plasma la desesperación de un pueblo que vive mirando al cielo. Es una amenaza común a toda la Humanidad, que en el caso de Aragón se sufre con especial intensidad en los desiertos de los Monegros y de las Bardenas, con los que podemos relacionar esta pintura. En medio de un terreno de yermo color, recorrido por profundos surcos que evocan el agrietamiento que sufre la tierra cuando padece sed extrema, un grupo de hombres vaga sin rumbo mientras, con gesto de hartazgo y desesperación, alzan su mirada en busca de nubes que anuncien la llegada de la lluvia que saciará su sed. Las cuencas de los ojos vacías, los rostros ajados, las bocas con gesto quejumbroso, los cuerpos afilados, el paisaje inhóspito y los colores cenicientos que cubren la escena hablan del abatimiento y desconsuelo que éstos sufren. Sin embargo, en medio de los malos momentos siempre hay un resquicio para que entre la luz de la esperanza, en este caso encarnada en la especie de samaritana que ofrece un cuenco con agua a los sedientos que se acercan a ella, una imagen que apela a la solidaridad y a la confianza. El grupo protagonista lo conforma precisamente la pareja integrada por la mujer y el hombre que toma el vaso, motivo que nos remite al boceto que Villaseñor preparó para el concurso de pintura mural de la Basílica de Aránzazu, al que concurrió con una escena dedicada a la vuelta a casa del hijo pródigo. La propuesta del pintor manchego no resultó ganadora, así que cuando tuvo que abordar la obra de la DPZ, éste decidió recuperar la escena adaptándola a las condiciones temáticas que exigía el nuevo mural. También es de una fuerza considerable la imagen del hombre que, completamente desnudo y a rastras, se enfrenta a una amenazante zarza en la que no ha hecho mella la intensa sequía.

269 Op. cit, ZARCO, *Villaseñor...*, p. 59.

270 BELTRÁN, Antonio, «XXV años de Paz en el mundo zaragozano de la Cultura», en *Zaragoza*, n.º xx, 1964, p. 46.

### *El río*

El agua de la paz. Como Martín Cortés salía de su Bujaraloz natal para enseñar a navegar al mundo; como tantos otros hombres emigrantes con sed. Así llegaba por camino opuesto el agua a la tierra y a los hombres. Y el río con las huertas, el pantano con los canales y el trabajo fecundo, fructifican en una familia gozosa que cruza en barca la corriente de todos los ríos de bendición, enmarcada por un pueblo blanco, limpio y nuevo, como los nacidos en el desierto de La Violada o la Bardena, y por un paisaje de tierras florecidas que hicieron de las piedras pan.<sup>271</sup>

De la sequía de Bardenas y Monegros pasamos al agua que discurre por los ríos. Villaseñor no evoca el efecto vivificante que ejerce en los campos sedientos sino que lo convierte en un elemento simbólico que encarna la idea de partir en busca de un futuro más alentador: la emigración del mundo rural hacia los grandes núcleos urbanos, una realidad muy presente en los años cincuenta y sesenta que él mismo experimentó al dejar su Ciudad Real natal por las posibilidades que le brindaba Madrid.

En una barca pequeña en la que no caben más posesiones que su propio ser, una joven familia se dispone a partir mientras deja atrás, en un segundo plano, a sus mayores; la oscuridad en la que se sume la pareja de ancianos, intensificada por sus negras vestimentas, contrasta con la claridad que baña la imagen de la familia, una dualidad cromática con la que el pintor contrapone lo viejo y lo joven, el pasado y el futuro, la resignación y la esperanza. Aunque pueda abrir las puertas de la prosperidad, la emigración es siempre una opción amarga que implica dejar nuestras raíces e introducirnos en un mundo ajeno, generando unos sentimientos contrapuestos de tristeza, temor y expectación que Villaseñor plasma en los rostros acongojados de los protagonistas. Mientras el futuro espera a los jóvenes río abajo, los pueblos se vacían y languidecen al compás de sus mayores, que permanecen reacios a unirse al éxodo. Esta postura queda reflejada en la pose recia del hombre que, mano sobre mano y con las piernas bien abiertas, observa apesadumbrado la marcha de los jóvenes, pero con la firme convicción de no abandonar el lugar al que pertenece. Su imagen, al igual que la de su esposa, nos trae ecos de la obra de Ciudad Real de la que Villaseñor toma estos personajes que introduce, con algunas variaciones, en el mural de Zaragoza.

### *La montaña*

Y una montaña —podría ser el Moncayo— guardando la fuerza invulnerable de la tradición que se enlaza en el grupo familiar desde el abuelo viejo hasta el niño tierno, duros como la corteza de Aragón, y suaves como su entraña.<sup>272</sup>

En este tercer mural podemos adivinar la presencia del Pirineo, del Moncayo o de las escarpadas sierras que recorren la geografía aragonesa, aunque más que en el lugar representado, por otra parte imposible de identificar, su interés reside en el tema abordado: la dureza y el aislamiento de la vida en la montaña, donde impera la unión familiar casi como un método de supervivencia. Frente a las posibilidades que ofrecía el paso del río, las formaciones rocosas que presiden este lienzo constituyen una fortaleza natural de la que es harto complicado salir. Por ello, no queda más salida que la adaptación al medio, de ahí la robusta anatomía del hombre cuyo pecho parece esculpido en piedra. En definitiva, un marco distinto para retratar los mismos sentimientos que inundan esta obra a través de las facciones inmovibles que exhiben los personajes.

271 Op. cit. BELTRÁN, «XXV años de Paz...», p. 46.

272 *Ibidem*.

Una vez más tenemos que hablar de la influencia del mural de Ciudad Real, al repetir de manera exacta el esquema formado por la pareja. Este grupo se completa con la representación de una cabra a los pies del anciano, motivo que a su vez toma de otra de sus obras, en este caso del lienzo de 1959, *Las cabras*.

### *La mina*

El seno de la tierra entregando al pico, vigorosamente movido, y a la industria, diestramente ordenada, el tesoro de su carbón, en manos de un ciclópeo minero.<sup>273</sup>

Si en el boceto que realizó para el mural de la Diputación de Ciudad Real, Villaseñor representaba las minas de La Mancha, en el mural de la Diputación de Zaragoza hacía lo propio con las explotaciones de carbón que horadaban los pueblos del Bajo Aragón: Andorra, Escucha, Utrillas, Ojos Negros...

La apariencia lastimosa que observábamos en los personajes de *La sed* no tiene cabida en este mural donde los personajes, absorbidos por la dureza del ambiente que les rodea, adquieren una apariencia pétrea que en algunos casos alcanza valores escultóricos. Los gestos rígidos y los cuerpos curtidos, que hablan del profundo esfuerzo que exige el combate con las entrañas de la tierra, compiten en dureza con el abrupto fondo ante el que se sitúan, protagonizado por una escenografía rocosa inexpugnable. El ambiente asfixiante que se respira en las galerías pesa sobre la existencia de estos hombres que, resignados ante el presente que les ha tocado vivir, dirigen su mirada al suelo. Como en los tres murales anteriores, Villaseñor traslada todas estas sensaciones por medio del uso de perfiles duros y agresivos a las que se añade la atmósfera cargada que rodea esta escena sobre la que, más que en ninguna otra, se cierne una intensa oscuridad. En cuanto a las formas y personajes que la componen, el pintor recurre de nuevo a la obra de Ciudad Real, donde había previsto incluir escenas relativas a la actividad minera que finalmente no trasladó a la obra definitiva, pero que incorpora al mural de Zaragoza. Junto a estas imágenes, Villaseñor no duda en introducir algunos motivos que ya había representado en Ciudad Real y que ahora modifica y reutiliza para integrarlos en la escena minera de la DPZ. Con el trasvase de imágenes que se da en esta y en las anteriores pinturas, confirmamos lo dicho en la introducción: no se trata de representaciones de lugares concretos sino de circunstancias y sentimientos comunes al ser humano, con independencia de su origen.

### *Paisajes*

Con la instalación de los cuatro murales de *La sed*, *El río*, *La montaña* y *La mina*, Villaseñor concluía el discurso desplegado a lo largo de las paredes de este salón, pero no así la realización de esta obra. Quedaban todavía pendientes cuatro pinturas de pequeñas dimensiones<sup>274</sup> realizadas en 1965 y que actuaban como elementos neutros de conexión de las escenas representadas en los lados cortos y largos de la sala. En cada una de ellas, el pintor aplicó una solución decorativa que seguía los planteamientos que en esos momentos estaba desarrollando en su obra de caballete y que también encontrábamos en los fondos que protagonizaban los paneles laterales: composiciones inspira-

<sup>273</sup> *Ibíd.*

<sup>274</sup> La realización de estos cuatro lienzos no aparecía en el encargo concretado en 1955, ni tampoco hemos conseguido encontrar referencias posteriores sobre el mismo.

das en formaciones rocosas y en escenarios rurales en los que jugaba con la geometrización de las formas y el uso del color.

## Conclusiones

Aunque había costado diez años, el resultado bien merecía la pena; la ciudad contaba con un gran ciclo de pintura mural cuya importancia trascendía el ámbito local para adquirir una relevancia de carácter nacional. Era y será, a mucha distancia, la mejor de todas las realizadas durante la dictadura en la ciudad: la elaborada composición desarrollada en cada uno de los murales, la fuerte personalidad artística, la carga de expresividad lograda o el modo en cómo enfocó los diferentes temas tratados... Todo ello le convertía en una obra única dentro de la pintura mural oficial del momento, una singularidad que además residía en el hecho de ser la única pintura encargada a un artista no aragonés. Al margen de lo estrictamente artístico, lo que le diferenciaba del resto de obras fue la manera de abordar el discurso ideológico sin caer en la exaltación franquista, en lo que jugó un papel decisivo la elección temática para el mural del frente del salón y, especialmente, para los ubicados en los laterales. Aunque evidentemente no tenía esta intencionalidad, la calidad artística de la obra también contribuyó a restar protagonismo al contenido ideológico desplegado en el conjunto: la mirada se deleitaba en la observación de la composición, de las formas o de los colores empleados en los murales de la cabecera y de los pies, de manera que el mensaje contenido pasaba a un segundo plano. No sucedía lo mismo en el caso de las pinturas laterales, donde la crudeza de las formas y de los colores empleados en la representación, lejos de distraer la atención del espectador, realzaba los valores contenidos, que en este caso eran de corte crítico. En otras, palabras el pintor se refugió en la utilización de las formas para salvar el sustrato ideológico que solía acompañar a las obras oficiales, una observación con la que coinciden los estudiosos de su producción:

La herida sensibilidad de Villaseñor arroja un extraño coeficiente crítico inconsciente —consciente pictórico— sobre los «eternos» valores de Franco, que había de arborar cualquier encargo oficial. Estos valores, altamente represivos, fueron vistos por el joven Villaseñor bajo las formas más cortantes, más pétreas, más arqueológicas y hasta más fósiles de los «truculentos». La enfatización amenazante de sus personajes emblemáticos traduce una angustia secreta y un problema de artista. [...] Las imágenes «represoras» son «reprimidas» por la voluntad de forma y juego. [...] Es el único medio de congelar lo doctrinal y ensimismarse en los valores plásticos más puros, en el fondo más defensores de la intimidad dolorida del artista y de su juicio crítico pre-consciente e inevitable al final.<sup>275</sup>

Al igual que una moneda, este mural muestra dos caras diferentes pero complementarias: los rasgos italianizantes de la primera fase y la «iberización» presente en los murales de la segunda; el carácter épico de los pasajes históricos representados en las primeras pinturas, frente a la miseria que protagoniza las realizadas en los años sesenta. A pesar de las diferencias temáticas y estilísticas, no podemos hablar de ruptura en el sentido de conjunto de la obra puesto que, en realidad, lo realizado en la primera y en la segunda fase se complementa a la perfección. Pertenecen a dos momentos distintos, pero comparten cierta severidad formal en la representación de los paisajes, los rostros, las vestimentas y las anatomías de los personajes, lo que no se traduce en una sensación de rigidez e inexpresividad sino en el carácter contundente y solemne que desprenden todas y cada una de las escenas, tratando con igual respeto y entidad a las gestas históricas y a las gentes anónimas y dolientes.

275 Op. Cit., NIEVA, «Marginal maestría...», pp. 22-23.



No podemos pasar por alto la perfecta integración de la obra dentro del marco arquitectónico y del ambiente clásico de este espacio, al que transmite un aire de modernidad a la vez que le concede una nota de singularidad con la que el salón adquiere una personalidad de la que carecería sin la presencia de este gran mural.

La realización del ciclo pictórico para el Salón de Sesiones de la Diputación supuso el comienzo de la relación que Villaseñor mantuvo con Zaragoza durante los cincuenta, sesenta y setenta. En el transcurso de estas tres décadas, Villaseñor participó en varias exposiciones como la de Arte Sacro de 1958, donde se alzó con el primer premio gracias a *La duda de Santo Tomás*,<sup>276</sup> sin embargo, de todas las actividades en las que Villaseñor tomó parte en estos años, la más importante fue, sin duda, la realización de una nueva pintura mural, en esta ocasión la que pintó en 1966 para el Instituto Uta, con la que el pintor ponía el punto y final a la producción mural iniciada hacía poco más de una década en Zaragoza.

#### **4.2.2. Alegoría del Rey Fernando el Católico: una pintura mural de Javier Ciria para la Institución «Fernando el Católico»**

Junto con la Virgen del Pilar, otro de los mitos aragoneses que encajaba a la perfección dentro del discurso del nacionalcatolicismo era la figura de Fernando el Católico, que si bien era cierto estaba valorado por su calidad de Rey Católico también lo era que carecía del reconocimiento individual que sí disfrutaba la reina Isabel, quien eclipsaba por completo a la figura de su consorte. El «Tanto Monta Monta Tanto» que recordaba la labor conjunta y compartida de Isabel y Fernando parecía haber sido olvidado así que, tal y como ha estudiado Gustavo Alarés,<sup>277</sup> la figura del monarca fue objeto de reivindicación por parte de algunos intelectuales aragoneses, como Ricardo del Arco o Emilio Alfaro, que se lamentaban del trato desigual que recibía con respecto a la alta valoración que se tenía de la reina Isabel y de la Corona de Castilla, convertida en la principal artífice de la España Imperial por obra y gracia de las políticas centralistas, las mismas que relegaban a Aragón y a Fernando a un insignificante segundo plano.

A la labor de los intelectuales, se sumó desde 1943 la desempeñada por una entidad de nuevo cuño, la Institución «Fernando el Católico» (IFC), órgano cultural oficial de la Diputación Provincial de Zaragoza, con una importante presencia en la actividad artística y cultural desarrollada en la ciudad durante la dictadura. Para erigir un «mito falangista de un rey Fernando viril, político visionario, y caudillo popular representante de la aportación aragonesa a la forja de España»<sup>278</sup> y terminar con el que consideraban un espíritu de «antifernandismo» que lo mostraba como «contrario a la gesta descubridora, que persiguió al almirante y a sus familiares y que sólo vio en las Indias una fuente de ingresos con que saciar su avaricia»,<sup>279</sup> la IFC desarrolló toda una labor de promoción del monarca, que abarcó desde la realización de publicaciones y actos académicos a la organización de

<sup>276</sup> GARCÍA GIL, «Exposición de Arte Sacro en los Salones de Tapices de la Catedral de La Seo», en *Heraldo de Aragón*, 23 de abril de 1958, p. 6.

<sup>277</sup> ALARÉS LÓPEZ, Gustavo, «Fernando El Católico en el imaginario del Aragón franquista», en ROMERO, Carmelo, SABIO, Alberto (Coords.), *Universo de micromundos. VI Congreso de Historia Local de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2009, pp. 283-296.

<sup>278</sup> Op. Cit., ALARÉS LÓPEZ, «Fernando el Católico...», p. 296.

<sup>279</sup> ALFARO LAPUERTA, Emilio, *Fernando El Católico y la Hispanidad*, Zaragoza, Instituto Cultural Hispánico de Aragón, 1952, p. 24.

jornadas culturales y conmemorativas de distinto tipo,<sup>280</sup> entre las que destacaba la celebración del Día de Fernando el Católico<sup>281</sup> el 10 de marzo de cada año.

Otro tipo de elogio, más próximo a nuestro interés, fue, cómo no, la erección del correspondiente monumento con el que honrar la memoria del rey, que hasta entonces carecía de cualquier tipo de homenaje en piedra. El primero en entonar esta petición fue Carlos Riba en la temprana fecha de 1940, sin embargo no fue hasta 1945 cuando la IFC inició el proceso conducente a la creación de este monumento,<sup>282</sup> que no culminó hasta un lejano 1969, cuando Juan de Ávalos realizó por encargo del Ayuntamiento de Zaragoza la obra que hoy día preside la plaza de San Francisco. Afortunadamente para los miembros de la institución y los defensores del monarca, no fue necesario esperar tantos años para que se hiciera realidad el primer monumento a Fernando el Católico, aunque éste careciera de la calidad, de la entidad y de la repercusión que ofrecía la estatua urbana; nos referimos a la pintura mural que realizó Javier Ciria para el Seminario de la IFC en 1955, una obra que nació dentro de un contexto muy concreto, protagonizado por la ya comentada exaltación del monarca y la labor que en materia cultural estaba desarrollando la IFC como difusora de la creación artística contemporánea a través de la Sección de Arte. Esta corriente aperturista en materia artística posibilitó la intensa vinculación establecida durante los años cincuenta entre la IFC<sup>283</sup> y Javier Ciria,<sup>284</sup> una relación que empezó en 1951 a raíz de la primera exposición monográfica del pintor en la ciudad<sup>285</sup> y que tuvo una de sus más importantes manifestaciones en la realización de la pintura mural para la sede de la institución en 1955.

Los contactos entre Ciria y la Diputación se intensificarían tras la designación de Torralba como director de la Sección de Arte, gracias al propio empeño del artista,<sup>286</sup> a la privilegiada posición social de éste y al personal estilo de sus creaciones, que se movían entre el surrealismo, el expresionismo y la abstracción, forjado a través de una búsqueda permanente de la innovación y su relación con la vanguardia artística, algo que parecía encajar dentro de la orientación artística que Torralba quería imprimir en las actividades de la Institución. Con base en estos tres condicionantes se fraguó la exposición individual dedicada al pintor por parte de la Institución, celebrada del 5 al

280 Op. Cit. ALARÉS LÓPEZ, «Fernando el Católico...», pp. 285-294.

281 Un buen ejemplo fue la solemne ceremonia religiosa celebrada en la Catedral del Salvador con motivo del V centenario del nacimiento del Rey Católico, a la que con todo boato asistieron las máximas autoridades religiosas, civiles y militares de la ciudad. Los actos continuaron por la tarde con una sesión académica en honor del rey. Para conocer los detalles de la larga celebración, consultar ANÓNIMO, «Solemne conmemoración del V centenario del nacimiento de Fernando el Católico», en *Heraldo de Aragón*, 11 de marzo de 1952, pp.1 y 7.

282 Op. Cit. ALARÉS LÓPEZ, «Fernando el Católico...», pp. 290-291.

283 La propia Sepúlveda dedica un breve apartado a la relación que hubo entre Ciria y la institución en aquellos años, Op. Cit, SEPÚLVEDA, *La Institución...* pp. 65-67.

284 Para conocer la figura de Javier Ciria, remitimos a la consulta de ÁLVAREZ GARCÍA, Andrés (Comisario), *Javier Ciria (1904-1991). Exposición antológica, Palacio de Sástago, Zaragoza 20 mayo-26 junio 1994*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, Galería Almazán, 1994.

285 La exposición, celebrada en el salón del Casino Mercantil, tuvo un rotundo éxito de acogida entre los visitantes y la prensa (T., «Javier Ciria triunfa ante sus paisanos con su arte novísimo», en *Heraldo de Aragón*, 23 de octubre de 1951, p. 8), un éxito que se vio ratificado con la adquisición de las obras expuestas por parte de particulares y de organismos públicos, entre los que se encontraba la propia Diputación de Zaragoza, que compró la obra *Andino* (ANÓNIMO, «Galería de arte de la Diputación Provincial», en *Heraldo de Aragón*, 11 de noviembre de 1951, p. 5) con la intención de decorar las nuevas instalaciones del recién reformado Palacio Provincial (ADPZ, Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Caja 2222, expediente n.º 105).

286 Op. Cit., SEPÚLVEDA, *Tradición y modernidad...*, p. 65. Destaca en este sentido que, tal y como recoge la autora, fuera el propio Ciria quien «deseó que la Institución Fernando el Católico patrocinara su siguiente trabajo. Y, desde Barcelona, se dirigió en una carta al diputado-delegado de la Institución, Guillermo Fatás Ojuel, con fecha 8 de enero de 1953, para que hiciera de valedor» de la que fue la exposición celebrada en 1953.

15 de abril de 1953<sup>287</sup> en la Sala de la Asociación de la Prensa<sup>288</sup> y que fue la antesala que condujo al encargo de la pintura mural para el Salón de Comisiones de la IFC. Concretamente, la realización de la obra surgió en 1955, en plena ejecución del ciclo mural que Villaseñor estaba pintando para el Salón de Sesiones y coincidiendo con las obras del nuevo Palacio Provincial, donde el arquitecto Ríos incluyó en 1954<sup>289</sup> la creación de una biblioteca y de un seminario de estudios para la nueva sede de la Institución «Fernando el Católico».

En esta ocasión fue la Comisión de Educación, Deportes y Turismo quien impulsó en abril del 55, poco antes de finalizar las obras de construcción, la realización de un mural para decorar el Seminario y así «dotar a dicha sala de una decoración que le de prestancia y suntuosidad suficiente para el cumplimiento de su destino y finalidad».<sup>290</sup> El artista propuesto como autor de este trabajo no era otro que Ciria, una elección basada, en opinión de sus responsables, en «[...] el valer y altura artística [...] el gran éxito alcanzado en todas sus exposiciones y la cotización alcanzada por sus obras»,<sup>291</sup> una valoración algo exagerada de la producción artística del pintor y motivada probablemente por la relación que se había establecido en los últimos tiempos con la institución. Aunque estos factores fueron los alegados por la propia Comisión, lo cierto es que quizá este encargo no habría recaído en Ciria sino hubiera sido por esta relación previa entre el pintor y la IFC, por el éxito cosechado con su reciente realización del mural para el vestíbulo del Teatro Iris y sobre todo por el ofrecimiento que él mismo hizo para realizar la obra

Con Don Javier Ciria, se han mantenido conversaciones preliminares, y ha mostrado este Artista, su mejor disposición y deseo de dejar en nuestro Palacio Provincial prueba real de su arte; conversaciones que han dado como resultado, el ofrecimiento del citado artista, de pintar un fresco a lo largo de la pared testero de la Sala citada, por un importe de 25.000 pesetas y con arreglo a los bocetos que presentará.<sup>292</sup>

En mayo, recién clausurada su exposición monográfica en la sala Libros,<sup>293</sup> Ciria recibió la comunicación oficial del encargo de la pintura mural que debía dedicar a un tema «fernandino»,<sup>294</sup> tal y como había concretado la Dirección de la IFC. Siguiendo estas pautas, el pintor concibió una obra en la que enaltecía la figura de Fernando el Católico por medio de la representación alegórica

287 ANÓNIMO, «Hoy será inaugurada la exposición de pintura de Javier Ciria», en *Heraldo de Aragón*, 5 de abril de 1953, p. 6.

288 Esta exposición supuso para el artista todo un reconocimiento de su labor artística debido al éxito de público, a las buenas críticas recibidas. (Interesantes resultan a nuestro parecer las manifestaciones realizadas por TORRALBA, Federico, «Crónica de las actividades artísticas durante el curso académico 1952-53», en *Seminario de Arte Aragonés*, n.º VI, 1954, p. 120: «La exposición más notable, en esta sala, de toda la temporada, fue la de Javier Ciria, que presentaba un extenso conjunto de pinturas, en las cuales hacía gala de la variedad de sus habilidosos procedimientos, consiguiendo algunas piezas de calidad refinada, a la que en ocasiones se une una evidente gracia decorativa; fue testimonio indudable de que es uno de los más interesantes pintores aragoneses»). A la adquisición de la obra *Venatorio* por parte de la DPZ (ADPZ Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Caja 2222, Expediente n.º 28: «Recientemente D. Javier Ciria, expuso en Zaragoza una serie de obras pictóricas, la mayoría de ellas de un gran valor artístico, hasta tal punto que la mayoría de las Corporaciones Públicas de esta ciudad han adquirido alguna obra para su ornamentación. La buena impresión que algunos de sus cuadros ha producido en el Diputado que suscribe, el haber sido patrocinada la exposición por el Organismo Cultural de esta Excma. Corporación, Institución Fernando el Católico, ha movido a proponer la adquisición del cuadro titulado "Venatorio" [...], y a un último hecho, anecdótico pero significativo como fue la celebración de una cena homenaje en honor de Ciria organizada por la IFC (ANÓNIMO, «El homenaje a Javier Ciria por el éxito de su exposición», en *Heraldo de Aragón*, 19 de abril de 1953, p. 7).

289 ADPZ, Negociado de Obras Civiles, Caja 9813 Expediente 84.

290 ADPZ, Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2225, Expediente 70.

291 *Ibidem*.

292 *Ibidem*.

293 BORAU, «Javier Ciria en la Sala Libros», en *Heraldo de Aragón*, 13 de abril de 1955, p. 3.

294 Archivo de la Institución «Fernando el Católico», Caja 48/10, Expediente de Comisión Permanente 18/5/1955.

de su poder político, plasmado en las campañas de conquista impulsadas, y de su labor en pro de la defensa y la difusión del catolicismo. Aunque no ha sido posible hallar los bocetos<sup>295</sup> que el pintor presentó a la institución, sabemos que este planteamiento estuvo presente en la realización del mural desde los diseños iniciales gracias a las minuciosas descripciones que de ellos hizo Ciria en la correspondencia intercambiada con Solano. En estas cartas, no hablaba de la obra como un conjunto sino que se refería a cada uno de los tres personajes como si fueran elementos aislados entre sí, con lo que ya se anunciaba la composición que desarrollaría finalmente en la pintura. Durante la elaboración de estos bocetos, Ciria, para quien «no decae la gran ilusión que tengo puesta en la preparación ahora, y en la ejecución de esta obra»,<sup>296</sup> puso todo su empeño, llegando a examinar hasta diez retratos del rey Fernando además de consultar al director del Archivo de la Corona de Aragón, probablemente sobre aspectos históricos del personaje.<sup>297</sup>

Tras la aprobación<sup>298</sup> de estos bocetos, el pintor se puso en contacto con Teodoro Ríos para resolver las cuestiones técnicas de la obra,<sup>299</sup> iniciando su realización en agosto<sup>300</sup> y finalizándola en octubre.<sup>301</sup> El mural, realizado al temple sobre muro, estaba presidido por la representación mayestática de Fernando el Católico, situado ante un fondo que evocaba la arquería de la Aljafería, palacio de los Reyes Católicos en Zaragoza, y un tímpano en el que aparecía representado el escudo de la pareja de monarcas. La imagen del rey quedaba flanqueada a la izquierda por una alegoría de Italia y a la derecha por América, obteniendo una composición tosca y rígida más cercana a la idea de tríptico que a la de mural, como también señala Torralba,<sup>302</sup> en definitiva, una obra concebida como una yuxtaposición de imágenes estáticas e inconexas, de ahí la falta de unidad que impera en el conjunto.

Desde el punto de vista simbólico, la alegoría de las campañas de expansión de la Corona de Aragón en Italia reivindicaba a Fernando el Católico como un monarca conquistador, poderoso, buen dirigente y, no nos olvidemos, a la misma altura que Isabel la Católica. Para trasladar este mensaje, Ciria recurrió a una composición algo recargada presidida por un soldado que enarbolaba con gesto poderoso dos banderas ante el templete de San Pietro in Montorio. Junto al monarca, la

---

295 No hemos encontrado ningún boceto relativo a esta obra en el archivo de la DPZ ni en el personal de Javier Ciria. En el catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Sástago en 1994, se incluyó el boceto para un retrato de Fernando el Católico interpretado como boceto del mural de la IFC. Sin embargo, este dibujo está fechado en 1952, a pesar de que todavía no se había proyectado la construcción de la sala para la que se realizó el mural.

296 Carta enviada por Javier Ciria a Fernando Solano el 10 de junio de 1955, A.I.F.C., Caja 48/10, Expediente de Comisión Permanente 18/5/1955.

297 Ibídem, «Todo lo concerniente a América ya lo tengo ultimado y casi lo referente a la figura REAL a excepción de su cabeza, pues aunque aquí he consultado unos diez retratos (?) por cierto todos discordantes, empezaré a resumirla con los fondos de esa Institución. [...] Aquí y por el Director del Archivo de la Corona de Aragón, Sr. DURAN y JAMPERA, primerísima figura de la intelectualidad local he recibido la mayor ayuda e interés para la obtención de datos...».

298 «Tengo el gusto de comunicarte que la Comisión Permanente de esta Institución dio el visto bueno a los bocetos de tus dibujos para las pinturas del Salón de Comisiones de esta Institución en el Palacio Provincial. También te autorizo a que te pongas directamente en contacto con el arquitecto provincial D. Teodoro Ríos, al efecto de la preparación técnica de los lugares donde han de ir las pinturas», Carta enviada por Fernando Solano a Javier Ciria el 23 de julio de 1955, Archivo personal de Andrés Álvarez García.

299 ADPZ Negociado de Obras Civiles, Caja 9813 Expediente 84: «Ruego a V. sea tan amable de escribirme en que forma está preparado dicho muro y cual es la materia del enlucido exterior. Me interesaría mucho esté toda su superficie muy bien aplomada y sea ligeramente áspera para poder extender mejor la imprimación final que yo mismo efectuaré en su momento, personalmente».

300 ANÓNIMO, «Javier Ciria en Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 18 de agosto de 1955, p. 3.

301 TORRALBA SORIANO, Federico, «Catálogo de obras artísticas propiedad de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza», en *Zaragoza*, n.º XVII, 1963, p. 108.

302 Ibídem.

representación de la armada aragonesa ante el mar Mediterráneo aludía a las campañas de conquista llevadas a cabo en Italia, representando los escudos de los Estados Italianos que pasaron a formar parte de la Corona de Aragón a raíz de estas conquistas. Para completar la escena, Ciria incluyó «[...] un pez, con las armas reales de Aragón... A la izquierda el CABALLO BÉLICO (representación de la guerra) hollando el suelo y ante un paisaje de zonas o ciudad italiana». La vertiente conquistadora representada en Italia se complementaba con la alegoría de América, donde se presentaba a Fernando como buen cristiano, abanderado de la defensa y de la expansión del Catolicismo, así como responsable directo de la gran empresa americana.

Esta obra era el primer monumento que se levantaba en Zaragoza en memoria del rey, sin embargo la pesadez de las figuras, unida a la ausencia de expresión y a la rigidez de la composición daba lugar a una obra tosca que contrastaba con la magnificencia de la que por aquel entonces estaba llevando a cabo Villaseñor en el Salón de Sesiones del mismo edificio. Como también sucedía en los murales realizados en el aeropuerto y en el Gobierno Civil, esta pintura era un ejemplo más de la utilización ideológica que la dictadura hacía de determinados personajes y hechos históricos, sin embargo en este caso el academicismo habitual en las obras oficiales fue sustituido por un lenguaje artístico personal, lo que no impidió que terminara cayendo en la misma rigidez que veíamos en las obras de corte academicista.

Desconocemos cuales fueron las críticas pronunciadas sobre el mural una vez finalizada su ejecución en octubre del 55, aunque lo que sí sabemos es que el resultado no debió convencer en exceso,<sup>303</sup> o al menos es lo que podemos deducir de las palabras que Federico Torralba escribió en 1963 en un comentario sobre la obra,<sup>304</sup> de la que se limitó a realizar una descripción aséptica sin incluir ninguna valoración positiva. Quizá fue el escaso interés del mural lo que ocasionó que en los años setenta, y aprovechando la reforma de estas instalaciones, éste fuera cubierto con un panel de madera de modo que, desde entonces y hasta día de hoy, la obra ya no preside el salón de la institución.

#### **4.3. Las pinturas murales del Gobierno Civil: un canto fallido al Estado franquista y al glorioso pasado de la ciudad de Zaragoza**

Desde 1911, las instalaciones del Gobierno Civil se localizaban en el n.º 1 de la céntrica plaza de Aragón,<sup>305</sup> un coqueto chalet situado junto a Capitanía General que resultaba insuficiente para acoger la actividad de este organismo público, aunque no fue hasta la década de los cuarenta cuando se iniciaron los trámites para levantar un nuevo edificio. Además de obtener un inmueble acorde a las necesidades demandadas, la construcción de esta nueva sede permitía trasladar el Gobierno Civil a una localización distinta donde éste gozara de una presencia más representativa. Precisamente por ello, el espacio elegido para llevar a cabo su erección fue el que mayor protagonismo tenía en ese momento en la ciudad: la plaza de las Catedrales, nacida de la unión de las plazas del Pilar y de La Seo, y concebida «como centro político-administrativo y representación de la fuerza y la misión

---

303 Esto no impidió que al año siguiente de su realización, en 1956, la DPZ adquiriera una nueva pintura de Ciria y la IFC organizara junto con el Ayuntamiento de Zaragoza una exposición monográfica del artista (ANÓNIMO, «Ciria en la Sala de la Prensa y E. Vicente Paricio en el Mercantil», en *Heraldo de Aragón*, 23 de octubre de 1956, p. 6)

304 Op. Cit., TORRALBA SORIANO, «Catálogo de obras...», p. 108.

305 Para conocer en detalle la historia del edificio del Gobierno Civil, aconsejamos la lectura de VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, YESTE NAVARRO, Isabel, «El Gobierno Civil de Zaragoza y su sede institucional» en *Artigrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 26, 2011, pp. 743-768.



de España».<sup>306</sup> Estaba previsto completar este magno proyecto urbanístico, incluido en la reforma de 1939, con la prolongación del paseo de la Independencia<sup>307</sup> hasta la plaza del Pilar, siendo precisamente en la confluencia de ambos donde se ubicó el nuevo Gobierno Civil. Éste no fue el único edificio levantado en la plaza; a él le precedieron el nuevo Ayuntamiento, la Tienda Económica, la residencia del Cabildo y la Hospedería del Pilar<sup>308</sup> lo que, unido a la presencia de la Basílica del Pilar y la Catedral del Salvador, convertía a este espacio en el núcleo donde se concentraban el poder eclesiástico y civil de la ciudad, especialmente significativo para el franquismo por ser el lugar de celebración de los principales actos públicos, civiles y religiosos, durante la dictadura.

Autores de los nuevos juzgados, de la hospedería del Pilar, de la residencia del Cabildo y de la tienda económica, Regino y José Borobio Ojeda fueron también los arquitectos encargados de diseñar el nuevo Gobierno Civil siguiendo unos presupuestos monumentales y condicionados por las Ordenanzas Especiales de Edificación para la plaza del Pilar,<sup>309</sup> que además de determinar la composición de la fachada y los materiales empleados en la misma,<sup>310</sup> advertían sobre la necesidad de que las nuevas construcciones no ensombrecieran a las de tipo histórico, es decir, La Seo, la Lonja y el Pilar. Ateniéndose a esta normativa, y con la intención de obtener un entorno urbanístico unitario, los Borobio aplicaron en el diseño de todos estos inmuebles unas pautas y un lenguaje arquitectónico comunes<sup>311</sup> del que resultó un conjunto de edificios caracterizados por una sobriedad situada entre lo clásico y lo racionalista.

La del Gobierno Civil era una fachada adusta, de piedra y ladrillo, recorrida en su parte inferior por un porche y en su parte superior por una sucesión de ventanas que marcaban un ritmo lineal y severo. No menos sobrio era el interior del inmueble, con reminiscencias racionalistas visibles en los volúmenes depurados y en las líneas rectas que recorrían el espacio, en convivencia con distintos elementos decorativos. Fue en el proyecto de terminación<sup>312</sup> de obras, fechado en 1956, donde los Borobio incluyeron la realización de tres pinturas murales al fresco (finalmente realizados al óleo sobre lienzo), aunque su ejecución no tuvo lugar hasta 1958. Dos de las pinturas se localizarían en la escalera de honor, que arrancaba del vestíbulo principal de la primera planta, y una tercera presidiría el vestíbulo de la planta noble, al que conducía la citada escalera, complementando la decoración con vidrieras artísticas diseñadas por La Veneciana. Una vez más, la pareja

---

306 RAMOS, Manuel, «La reforma interior de Zaragoza y la plaza de las catedrales», en RUIZ DE TEMIÑO, José María (Coord.), *Bienal Zaragoza Arquitectura Urbanismo. Regino y José Borobio Ojeda 1924-1958*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, p. 23

307 Este ambicioso proyecto comprendía la prolongación del paseo de la Independencia hasta la plaza del Pilar, un plan surgido inicialmente en 1909 y retomado en 1939 por Regino Borobio y José Beltrán dentro del Plan de Reforma Interior. Tras diversos avatares, no llegó a hacerse realidad, materializándose únicamente y de manera parcial lo que sería la confluencia del paseo con la plaza del Pilar, donde precisamente se levantó el nuevo edificio del Gobierno Civil. Para conocer este proyecto urbanístico se recomienda la consulta de YESTE NAVARRO, Isabel, *La reforma interior. Urbanismo zaragozano contemporáneo*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1998, pp. 163-182.

308 A este conjunto de edificios se sumó en 1957 el complejo de los nuevos juzgados, construido también por Regino y José Borobio.

309 Op. Cit., YESTE NAVARRO, *La reforma interior...*, p. 161.

310 Archivo General de la Administración, Expediente 26/15917 Sección 4 (Fomento) Fondo n.º 78: «El emplazamiento del edificio en la plaza del Pilar, obliga a seguir en la fachada a la misma, la composición general establecida por el Ayuntamiento para los edificios de dicha plaza. Esta composición fija la existencia de porche, la altura total del edificio, el número de pisos, el tipo de cornisa, la distribución de balcones y ventanas según los pisos y el empleo de materiales de piedra y ladrillo».

311 USÓN, Ricardo, «Edificios en la plaza del Pilar», en Op. Cit., RUIZ DE TEMIÑO, *Bienal Zaragoza...*, pp. 24-31.

312 A.G.A., Expediente 26/15917 Sección 4 (Fomento) Fondo n.º 78.



de arquitectos integraba arquitectura y artes plásticas, como ya hicieran en el edificio de la Confederación Hidrográfica del Ebro con los relieves de Félix Burriel<sup>313</sup> y el Restaurante Salduba con las pinturas murales realizadas por los hermanos Codín,<sup>314</sup> por citar dos de los ejemplos más importantes.<sup>315</sup> Pero si en estas obras predominaba el componente decorativo, en las pintadas para el Gobierno Civil destacaba principalmente su contenido político e ideológico, condicionadas por la naturaleza del edificio donde se encontraban.

A juzgar por el volumen del encargo y por el espacio que iba a presidir, éste era un proyecto importante que se confiaría, en palabras de los arquitectos «a un artista de reconocida solvencia, mediante la previa ejecución de bocetos a tamaño reducido»,<sup>316</sup> inclinándose para su realización por Manuel y Leopoldo Navarro,<sup>317</sup> dos artistas especializados en arte sacro con los que Regino Borobio ya habían trabajado en proyectos anteriores.<sup>318</sup> Con la participación de Villaseñor y Ciria en la pintura mural oficial zaragozana parecía haberse iniciado una incipiente renovación en este tipo de realizaciones, sin embargo la elección de los Navarro supuso una vuelta al perfil de artista académico de sentidas convicciones religiosas, que ya habíamos visto en Alejandro Cañada. En este caso concreto, los Navarro ofrecían una amplia experiencia en el ámbito de la creación mural religiosa, adquirida a través de los distintos trabajos que habían desempeñado conjuntamente en *Artes Decorativas Navarro*. Junto a su dominio del oficio, también pudieron influir en su designación aspectos personales de tipo ideológico como eran las profundas creencias religiosas de los autores y, quizá también, el aparente compromiso que Manuel Navarro había mostrado con la causa franquista mediante su participación en la guerra, donde el pintor cayó herido.<sup>319</sup> Sin embargo, lo cierto es que además de no sentir interés alguno por la política, la dureza del frente generó en Manuel Navarro, al igual que en muchos de aquellos que pasaron por esa experiencia, un profundo rechazo por la

---

313 MORÓN BUENO, José Ramón, *Dos escultores zaragozanos: José Bueno y Félix Burriel*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Federico Torralba Soriano, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1990, pp. 487-491.

314 YBER, «El café-restaurant Salduba, después de sus reformas, es hoy uno de los mejores establecimientos de Europa», en *La voz de Aragón*, 1 de abril de 1934, pp. 14-15.

315 Como señalamos, estos serían los dos ejemplos más destacados a los que cabría añadir otras obras como el pabellón de la Confederación Hidrográfica del Ebro, diseñado por Regino Borobio con motivo de la Exposición Universal de Barcelona en 1929, y en el que participaron Félix Burriel con un conjunto escultórico y Díaz Domínguez con una pintura mural, en POZO MUNICIO, José Manuel, *Regino Borobio Ojeda (1895-1976) Modernidad y contexto en el primer racionalismo español*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990, pp. 270-280. Posteriormente, se sumaron otras obras como el Colegio de Nuestra Señora del Pilar, donde Antonio Zarco realizó una pintura mural para la capilla del colegio así como el Colegio de La Enseñanza, donde Ramón Stolz Viciano realizó en 1953 tres pinturas murales para la nueva iglesia del colegio (Op. Cit. ENJUTO, *El pintor Stolz...*, pp. 255-258).

316 A.G.A., Expediente 26/15917 Sección 4 (Fomento) Fondo n.º78.

317 Manuel Navarro López fue uno de los personajes que protagonizaron la actividad artística de Zaragoza entre los años 40 y 50 desde el ámbito creativo y docente. Profesor de la Escuela de Artes desde 1941 y miembro del Estudio Goya casi desde su fundación, Navarro López pertenecía a esa generación de artistas académicos, con un perfecto dominio del oficio, apegados a la tradición y que en ocasiones introducían en su obra leves notas de modernidad. Por el contrario, la figura de Leopoldo Navarro Orós es menos conocida que la de su primo. Ambos fundaron *Artes Decorativas Navarro*, con la que llevaron a cabo toda una serie de encargos de pintura mural, en toda España e incluso en Venezuela, centrados principalmente en el ámbito religioso, siendo esta obra que aquí presentamos la única que realizaron para un espacio civil. Una buena parte de estas obras aparecen referenciadas en la entrevista publicada en la prensa local, BUJ, Marcial, «Manuel y Leopoldo Navarro nos hablan del arte sacro», en *Heraldo de Aragón*, 17 de abril de 1954, p. 7.

318 Concretamente, Regino Borobio Ojeda les encargó la realización del retablo para la Capilla de la Casa de Amparo de Zaragoza, según comentó la pareja de pintores en la misma entrevista publicada en *Heraldo de Aragón*.

319 Op. Cit., ANSÓN NAVARRO, «El Estudio Goya...», p. 20. Manuel Navarro no fue a la guerra de manera voluntaria, como era el caso de José Borobio, si no que fue movilizado por el ejército.

guerra, de la que tenía una visión apocalíptica<sup>320</sup> muy alejada de la heroicidad que manifestaban los más fervientes defensores del régimen. Si atendemos a este hecho, podríamos deducir que el nulo entusiasmo que se respira en estas pinturas nacería tanto del academicismo de sus autores como de su ausencia de fe en el discurso expuesto en ellas.

Como decimos, Manuel y Leopoldo Navarro se convirtieron en los artífices materiales, pero no así en los autores intelectuales de la obra puesto que al tratarse de un edificio oficial fueron, con toda probabilidad, los arquitectos junto con las autoridades políticas quienes decidieron, teniendo en cuenta el mensaje que se quería transmitir, el contenido de cada uno de los tres murales donde se exponían, en orden cronológico, acontecimientos relevantes de la historia de la ciudad. Concretamente, en las dos pinturas de la escalera se representaron la predicación de Santiago, la entrega de las llaves de Zaragoza a Alfonso I El Batallador (ambas en un mismo mural) y los Sitios de la Guerra de Independencia a través de sus héroes más destacados. El motivo más importante quedaba reservado para la tercera pintura, situada junto al despacho del Gobernador Civil: una alegoría del Estado franquista presidida por el Águila de San Juan, sobre la que los autores no estamparon su firma.

Por el contenido descrito, salta a la vista que los temas plasmados en estos murales resultaban totalmente desfasados para el momento en que fueron realizados, lo que nos hizo plantearnos que la clave del porqué escoger estos asuntos se encontraría en la persona o personas que precisamente decidieron el programa iconográfico de la obra: ¿Quién pudo ser el responsable de su definición? Aunque no hemos encontrado referencias al respecto, apuntamos a Regino y José Borobio como los posibles ideólogos del ciclo pictórico; en lo concerniente a Regino, José Manuel Pozo se refiere a él como un arquitecto que «estudiaba y diseñaba todo hasta sus menores detalles. [...] Diseñó rejas, lámparas, apliques, mesas, sillas, armarios y todo tipo de muebles, azulejos, reposteros, vidrieras, faroles, rótulos, *murales*, pavimentos, objetos de culto, esculturas..., *no rehusando o dejando para otros nada de cuanto comportaba una obra que se le encargase*»<sup>321</sup> [la cursiva es nuestra], una observación que no haría sino abonar la posibilidad que planteamos. Si atendemos a la figura de José Borobio, las conclusiones a las que llegamos apuntan también a estos dos arquitectos como responsables del ciclo mural. Al modo de hacer de Regino, se sumaba la personalidad artística de José; a raíz de su ingreso en la Academia Militar de Infantería de Burgos y su posterior participación en la Guerra Civil en el bando nacional, cuestión ésta que tampoco debe pasar por alto, José pasó a formar parte entre 1938 y 1940 del Departamento de Plástica, perteneciente al Servicio Nacional de Propaganda, donde desempeñó, entre otros cometidos, el diseño de carteles murales y de escenografías para las grandes celebraciones del régimen.<sup>322</sup> Gracias a su paso por este departamento, el menor de los Borobio adquiriría una interesante experiencia en materia de propaganda política que le habría ayudado a formular el contenido de estos murales que nos ocupan. Tampoco podemos perder de vista la influencia que pudo ejercer José Manuel Pardo de Santayana y Suárez como Gobernador

320 Gracias a Eduardo Laborda, discípulo y amigo personal de Manuel Navarro, tenemos constancia de que el artista realizaba dibujos donde mostraba la muerte y la destrucción que vio en el frente. Estas obras no vieron la luz puesto que eran una expresión personal e íntima del pintor.

321 POZO MUNICIO, José Manuel, *Regino Borobio Ojeda (1895-1976) Modernidad y contexto en el primer racionalismo español*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990, pp. 210-211.

322 VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, «La Guerra Civil española y el legado de José Borobio Ojeda», en JULIÁ DÍAZ, Santos (Dir.), *Actas del Congreso Internacional 1936-1939. La Guerra Civil española, Madrid, 27, 28, 29 de noviembre de 2006*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.

Civil de Zaragoza entre 1953 y 1965<sup>323</sup> y destacado miembro de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS.

Tras la infructuosa búsqueda de los dibujos preparatorios y de los bocetos,<sup>324</sup> decidimos centrarnos directamente en el análisis artístico e iconográfico de la obra. Nos encontramos ante un conjunto de pinturas muy académicas que con su aire geometrizable trasladan una evidente sensación de rigidez, agudizada por el estatismo de la composición. Aunque de manera sutil, podemos observar en estas pinturas la huella del cubismo academicista, al que se suma la dedicación profesional de Leopoldo al diseño de vidrieras artísticas,<sup>325</sup> una práctica que sin duda repercutió en la presencia de formas rotundas y bien delimitadas que evocaban las emplomaduras y el dibujo firme de las vidrieras. Si a todo ello unimos el poco apego al mensaje que debían exponer en la obra, el resultado que obtenemos es la dureza formal y la frialdad de este conjunto pictórico, que parecía verse contagiado por la rigidez del marco arquitectónico. Mucho más interesante y jugoso resulta el análisis iconográfico de estas obras, por aglutinar e ilustrar con claridad algunos de los mitos defendidos durante la posguerra. Antes de abordar su examen, queremos señalar que el edificio entró en uso, sin inauguración oficial, el 10 de mayo de 1958, fecha en la que ya estaban instalados los dos murales de la escalera a falta del correspondiente al vestíbulo, donde pendía «un rico tapiz, pero se nos advierte que está allí de modo provisional y que en su día será sustituido por otro gran lienzo alegórico como los de la escalera».<sup>326</sup>

#### 4.3.1. Santiago predicando y la entrega de las llaves de Zaragoza a Alfonso I El Batallador

La primera de las pinturas, situada en el arranque de la escalera principal, narraba dos escenas distintas pertenecientes a dos momentos históricos diferentes, pero que giraban en torno a un mismo tema: la cuestión religiosa, representada a través de la evangelización y la unidad territorial bajo el signo del cristianismo. Estos dos episodios, correspondientes al paso de Santiago el Mayor por Zaragoza y la toma de la ciudad por Alfonso I El Batallador, estaban dispuestos el uno junto al otro sin que llegaran a confundirse gracias a su disposición sobre dos fondos arquitectónicos diferentes, lo que no impedía que a la vez dominara la sensación de conjunto. El resultado era una composición equilibrada, protagonizada por figuras bien construidas pero con un gesto acartonado y desconectadas del ambiente circundante.

Centrándonos en la lectura e interpretación de la obra, nos encontramos con una primera escena correspondiente a la labor de evangelización desarrollada por el apóstol Santiago en Zaragoza. Lejos de escoger un momento cualquiera de su prédica en la ciudad, como ocurría en la obra de la Diputación, el mural representa la noche del 2 de enero del año 40, precisamente en el momento previo a que se produjera la venida de la Virgen en carne mortal a Zaragoza. Santiago, situado en el centro, aparece rodeado de los siete hombres que había convertido en la ciudad, mientras con su

323 Fue considerado un gobernador «muy duro en las instrucciones políticas y policiales» que «hizo temblar a más de uno», dos calificativos de FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, «La sociedad zaragozana, 1943-1960», en LACARRA DUCAY, M.<sup>a</sup> del Carmen (Coord.), *Zaragoza 1940-1960. Cultura, economía y sociedad*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1996, p. 23 y RUIZ MARÍN, Julián, *Zaragoza ayer y hoy. Estampas y noticias*, Zaragoza, Delsan, 2005, p. 135.

324 Entrevista mantenida con el hijo de Leopoldo Navarro, quien nos confirmó la inexistencia de bocetos de la obra en el archivo familiar. Lo mismo sucede en el caso de Manuel Navarro.

325 HEREDERO, «Don Leopoldo Navarro, único vidriero artístico en Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 22 de enero de 1967, p. 5.

326 P.C. de C., «El nuevo Gobierno Civil, en funciones», en *Heraldo de Aragón*, 10 de mayo de 1958, p. 6.

dedo señala el pilar (una columna en realidad) sobre el que instantes después se presentaría María. La legendaria aparición de la Virgen ante Santiago y sus discípulos era un tema especialmente querido en la ciudad, de hecho, la labor de evangelización desarrollada por el apóstol en Zaragoza ya había sido tratada por Villaseñor hacía tan sólo cuatro años en el ciclo pintado para la DPZ. Teniendo en cuenta lo vasto de la historia de Aragón, nos puede resultar repetitivo abordar dos veces el mismo capítulo en un periodo tan breve de tiempo, sin embargo esta elección quedaba justificada por la carga simbólica que albergaba este pasaje y que iba más allá del paso de Santiago por Zaragoza. Por ello, mientras que en la obra del salón de sesiones de la diputación prevalecía la visión humana de la estancia de Santiago en la ciudad, como episodio destacado de la Historia de Aragón, en el caso del Gobierno Civil tenemos que hablar de una interpretación ideológica del acontecimiento y del personaje, no tanto por el tratamiento que se hace del tema, como por el tinte político que recorre el conjunto mural en su totalidad.

Santiago el Mayor fue una figura destacada dentro del repertorio de personajes reivindicados durante la dictadura por las connotaciones religiosas y políticas que reunía.<sup>327</sup> Apóstol responsable de la evangelización de la península ibérica, levantó en Zaragoza el templo dedicado a la Virgen tras su venida en carne mortal, luchando más allá de su muerte contra el Islam en pro de la Reconquista, lo que le valió la condición de Santiago Matamoros. En definitiva, era el «gran guerrero invencible siempre en santa Cruzada contra los enemigos de Dios y España»,<sup>328</sup> modelo a seguir para todos los defensores de la patria y de la religión y, como prueba de ello, fue nombrado Patrón de España por el General Franco con el Decreto 325, dictado el 21 de julio de 1937, estableciendo el 25 de julio como Fiesta Nacional. Si el santo había contribuido a la defensa de la religión y la unidad nacional a lo largo de la historia, también lo tenía que hacer en un momento tan crítico y decisivo como era la Guerra Civil, en la que estaba en juego la vuelta de España a su esencia cristiana. Precisamente para demostrar el apoyo del apóstol al ejército franquista y a la causa que defendía se creó la conocida leyenda de la batalla de Brunete en la que, evocando la legendaria Batalla de Clavijo acontecida durante la Reconquista, el propio Santiago tomó parte en los duros enfrentamientos, saldándose con la victoria de las tropas franquistas gracias a la divina intervención. El apóstol no era el único que había tomado partido por las tropas del General Franco, a él se unía la Virgen del Pilar tras impedir la explosión de las tres bombas lanzadas contra la basílica; como en la época de la Reconquista y del Imperio, ambos volvían a interceder por la victoria de la Hispanidad y de la unidad católica del país. Aunque el protagonista del mural era Santiago, la vinculación habida entre ambos personajes provocaba que la presencia de la Virgen del Pilar sobrevolara la escena, procurándose así la unión de dos de los mitos religiosos más importantes para el régimen franquista por su vinculación con la idea de Hispanidad y por el significado que ambos tenían para la unidad religiosa y su difusión por las tierras de ultramar:

[...] Santiago y Pilar, Compostela y Zaragoza, Galicia y Aragón, vienen a ser extremos de una misma lira, que al vibrar, da margen en la Historia a la España Cristiana y Católica, desbordada después en los ámbitos inmensos de la Hispanidad. De ahí que los nombres, Santiaguismo, Pilarismo e Hispanidad, deben ser sinónimos.<sup>329</sup>

327 Op. Cit. BOX VARELA, *La fundación de un régimen...*, pp. 206-211.

328 *Ibidem*, p. 206.

329 GUTIÉRREZ LASANTA, Francisco, «Santiaguismo, Pilarismo e Hispanidad», en *12 de octubre*, n.º 2, 1943, s/p.

Todo este conjunto de hechos y de «virtudes» encaminadas a la defensa de la religión y de la unidad nacional, así como su vinculación con Zaragoza y con la Virgen del Pilar, convertían al apóstol en un personaje idóneo para las pinturas del Gobierno Civil, de forma que el Catolicismo, uno de los pilares sobre los que se levantaba el discurso ideológico del régimen franquista, estaba presente en uno de los edificios civiles más importantes de la ciudad, quedando unidos Iglesia y Estado, los dos poderes fácticos de la dictadura.

La presencia del apóstol, bautizado como Santiago Matamoros durante la Edad Media, enlazaba con la segunda escena del mural, donde se representaba otro acontecimiento de gran importancia para la historia de Zaragoza, alusivo en este caso al proceso de Reconquista en Aragón: la entrega de las llaves de la ciudad a las tropas cristianas, lideradas por el rey Alfonso I, en 1118. La Reconquista fue durante la dictadura uno de los capítulos predilectos y más idealizados de la historia de España, adoptando este término para referirse a la Guerra Civil, a la que consideraban su propia Cruzada por tratarse de un enfrentamiento entre «infieles» y defensores de la religión y la patria, una nueva guerra de Reconquista con la que liberar al país de la división y del comunismo y devolverle la unidad territorial y espiritual bajo el signo del Catolicismo. Por un lado, esta analogía permitía revestir a los acontecimientos actuales del heroísmo y otras virtudes del pasado y por otro, trataba de legitimar tanto el golpe de Estado como la Guerra Civil, al presentarse como los continuadores de esa tarea de «salvación» del país. Fue por todo ello un discurso muy habitual en los años de la postguerra, empleado en ocasiones como argumento de pinturas murales, tal es el caso del ciclo pintado por Stolz para el Monumento a los Caídos de Pamplona, donde uno de los grupos está dedicado al proceso de Reconquista en el Reino de Navarra,<sup>330</sup> o la Alegoría de Franco y la Cruzada, realizado por Reque Meruvia para el Archivo Histórico Militar de Madrid.

Fue precisamente por su fuerte componente ideológico, que se dedicó la segunda escena del mural a un capítulo de este proceso de reconquista, recurriendo a personajes y hechos locales para dar forma a los valores de carácter nacional (la defensa de la religión y de la unidad nacional, y en definitiva, la idea de Hispanidad), con lo que, a su vez, se quería mostrar cómo los valores de cada región no estaban reñidos con la esencia de la nación. No es ésta la única pintura dedicada a este asunto en Zaragoza, puesto que muy cerca de ella, en la Basílica del Pilar, Stolz pintó en 1952 *La rendición de Granada*; ambas pinturas, la realizada por los Navarro en el Gobierno Civil y por Stolz en el Pilar, demuestran cómo durante la dictadura se disiparon los límites entre el ámbito civil y el religioso.

#### 4.3.2. Los héroes de los Sitios de Zaragoza

El segundo mural, situado también en la escalera principal, estaba dedicado a los héroes de los Sitios de Zaragoza, lo que suponía un considerable salto cronológico que conducía al visitante hasta la Edad Contemporánea, un periodo menos épico para el discurso fascista al ser un momento en que el país dejaba atrás su lustroso pasado imperial para entrar en un estado de aislamiento internacional.<sup>331</sup> A su modo de ver, el único episodio verdaderamente reseñable dentro de la Edad Contemporánea lo constituía la Guerra de la Independencia, donde se habían enfrentado la España católica y tradicionalista y los valores ilustrados y progresistas que encarnaba Francia. El mismo espíritu que

330 Op. Cit., ENJUTO, *El pintor Stolz...*, pp. 238-239.

331 Op. Cit., GARCÍA MORENTE, *Ideas para una filosofía...*, pp. 275-285.



había guiado la Reconquista resurgía en este enfrentamiento, en el que el objetivo era de nuevo expulsar al ejército invasor y al liberalismo que con él entraba en el país. Aún más, fueron abundantes en los discursos y arengas los comentarios que se referían al 18 de julio como un levantamiento que recuperaba la esencia del 2 de mayo de 1808, al pretender la salvaguarda de los valores propios de la nación;<sup>332</sup> para que quedara patente la relevancia que esta fecha tenía para España, el 2 de mayo pasó a engrosar el calendario de fiestas nacionales que se establecieron durante la dictadura.

Sirviéndose de este paralelismo, y siendo conscientes del arraigo que la Guerra de la Independencia todavía tenía entre la población, este acontecimiento se sumó al repertorio de personajes y hechos históricos que nutrían el altar de mitos de la dictadura.<sup>333</sup> De entre los muchos capítulos memorables acontecidos durante la Guerra de Independencia, los Sitios de Zaragoza gozaron de una especial consideración por las analogías que se establecieron entre el acoso francés sufrido por la ciudad y la Guerra Civil, sirva como ejemplo de ello la película *Agustina de Aragón*,<sup>334</sup> dirigida por Juan de Orduña en 1950.

Al margen de las equivalencias ideológicas entre ambos enfrentamientos, los Sitios de Zaragoza ofrecían una serie de aspectos que parecían repetirse en la guerra del 36. En primer lugar, la apropiación de la Virgen del Pilar para la causa conservadora en ambos conflictos bélicos;<sup>335</sup> en segundo lugar, la dureza de la Batalla del Ebro durante la Guerra Civil parecía rememorar el asedio sufrido por Zaragoza durante la Guerra de Independencia; en tercer lugar, y por último, las comparaciones establecidas entre los protagonistas de ambos conflictos convertían a Franco en un nuevo Palafox,<sup>336</sup> mientras que Agustina de Aragón, encarnaba los valores de lealtad, entrega y valor que el régimen reclamaba para el espíritu de la nación.<sup>337</sup> Se pasaba así de las interpretaciones de tinte religioso del primer mural, a una lectura política de la historia a través del enfrentamiento entre españoles y franceses, es decir, una lucha entre los valores tradicionalistas y progresistas que, en la analogía con la Guerra Civil, se traduce en la lucha entre nacionales y republicanos.

La trascendencia que este acontecimiento seguía teniendo en Zaragoza y su utilización ideológica por parte de la dictadura, convertían a esta gesta en una firme candidata para protagonizar uno de los murales del ciclo, máxime cuando en 1958 tenía lugar la conmemoración del 150 aniversario

332 Op. Cit. BOX VARELA, *La fundación de un régimen...*, pp. 211-221.

333 PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, «Políticas del pasado: la Guerra de la Independencia en el Franquismo», en FORCADELL, C., SAZ, I., SALOMÓN, P., (eds.), *Discursos de España en el siglo XX*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009, pp. 165-253.

334 Op. Cit. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *Fascismo, kitsch...*, pp. 195-214. En el análisis que ofrece de esta película, Luis Mariano González desentraña los múltiples y distintos paralelismos existentes entre los Sitios de Zaragoza y la Guerra Civil, los valores del nacionalcatolicismo y el General Franco, equivalencias que también aparecen en la pintura mural que aquí presentamos.

335 Esta idea aparece claramente reflejada en el mensaje escrito por el General Franco para esta misma publicación donde se refiere a la Virgen como la «Capitana invencible de nuestra independencia, firme sobre la línea del río, cara a la línea de los montes, lo mismo a la hora memorable de los Sitios, que en la hora decisiva de nuestra batalla del Ebro [...]», en «Mensaje de S.E. el Caudillo», en VV.AA., *El Caudillo, la Hispanidad, el Pilar*, n.º extraordinario de *Letras*, Madrid, 1940, p. 8.

336 Op. Cit., GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *Fascismo, kitsch...*, p. 204. En el análisis de *Agustina de Aragón*, Luis Mariano González se refiere también a la identificación establecida en la película entre Franco y Palafox, siguiendo la costumbre franquista de relacionar personajes históricos con la figura del caudillo. Un ejemplo de la utilización ideológica de la figura del General Palafox durante la dictadura fue la ceremonia de traslado de su cadáver a la Basílica del Pilar, celebrada en la plaza del Pilar tras estar previamente expuesto durante dos días en la Academia General Militar de Zaragoza. La apertura en Zaragoza del Cine y del Pasaje Palafox durante esta década fue un guiño más al héroe de los Sitios, que seguía estando muy presente en la ciudad.

337 *Ibídem*, p. 199.



del ataque de 1808. Quizá por todo ello, se consideró apropiado dedicarle una de las pinturas del Gobierno Civil como forma de recordar los hechos y rendir homenaje a los hombres y mujeres que intervinieron en la defensa de la ciudad.

La solución desarrollada por los Navarro consistía en la representación de sus principales protagonistas ante un fondo compuesto por tres de los escenarios urbanos en los que se desarrollaron algunas de las luchas más encarnizadas: la Puerta del Carmen, la Torre Nueva y la Iglesia del Portillo, aprovechando su introducción para estructurar la composición en tres partes en las que distribuyeron los personajes. A pesar de ser un tema cercano al sentir de la población, tratado con una expresividad notable por los artistas que anteriormente lo habían abordado, tampoco vemos el sentimiento de heroicidad al que invitaba el tema, enfocado como una galería de retratos. No se narra ningún hecho o anécdota, simplemente se presentaban, siguiendo la fórmula de retrato de grupo, los héroes y heroínas de la Guerra de Independencia en Zaragoza, siguiendo en algunos de ellos los grabados que Juan Gálvez y Fernando Brambila realizaron de los protagonistas tras los Sitios de 1808. De izquierda a derecha del mural nos encontramos con Casta Álvarez, la Condesa de Bureta, Manuela Sancho, Miguel Salamero, el Tío Jorge, el General José Palafox, Mariano Cerezo, María Agustín y Agustina de Aragón, a los que se suman los soldados de las tropas. De entre todos los personajes que componen la escena, el que ocupa el papel protagonista, es el General Palafox y no Agustina de Aragón, como cabría pensar en un primer instante, que queda relegada a un lateral a pesar de ser el personaje más emblemático de los Sitios. No sabemos si ésta discriminación es una cuestión de género, pero lo que sí es evidente es el deseo de destacar la presencia de Palafox, por la ubicación central y la posición adelantada que ocupa, representado en su papel de General y de guía de las tropas aragonesas.

#### 4.3.3. Alegoría del Estado franquista

El tercer y último de los murales presidía el vestíbulo de la planta noble, situado frente al despacho del Gobernador Civil, de lo que se deduce que éste era el más importante de los tres. Al marcar el punto final del ciclo pictórico, la pintura debía culminar el mensaje expuesto en las dos anteriores, dedicándola a un asunto de fuerte carga ideológica, como era una alegoría del Estado franquista, en la que se desplegaba toda la simbología utilizada por la dictadura, imagen oficial del Régimen presente en la mayor parte de los edificios oficiales.<sup>338</sup> Concretamente, el mural estaba presidido por el águila de San Juan, sobre la que se representaba el escudo oficial, creado a partir del correspondiente a los Reyes Católicos, rematado todo ello con el lema de origen jonsista adoptado por la FE y de las JONS «Una Grande Libre», el yugo y las fechas, las dos columnas de Hércules y lema *Plus Ultra*. La custodia de todo este repertorio de símbolos corresponde a cuatro personajes que, ataviados con su uniforme,<sup>339</sup> se presentan como soporte y defensa del Estado franquista, aunque con gesto indiferente en el que no hallamos rastro de arrojo o defensa apasionada. En concreto, el grupo está integrado a la izquierda por un carlista que porta la bandera con la cruz de Borgoña, a la derecha por un falangista con la bandera de Falange y por dos miembros del ejército que se sitúan

338 Otros ejemplos que hemos podido conocer fueron los realizados por Ramón Stolz en 1949 y 1951 para el Salón de Juntas del Instituto Nacional de Industria y para el Gobierno Civil de Santander, respectivamente. En el caso del Gobierno Civil de Santander, el escudo estaba flanqueado por el trabajo en el campo y el trabajo en la mar, una solución semejante a la que se realizó en Zaragoza, Op. Cit., ENJUTO, *El pintor Stolz...*, p. 252.

339 Op. Cit., CIRICI, *La estética...*, pp. 30-32. En estas páginas, Cirici repara en la importancia que jugó el uso del uniforme en la Falange como un medio con el que alcanzar el estilo que concedía prestigio y respeto ante los demás.

tras ellos mientras sostienen la bandera rojigualda; en lugar de presentar un cuerpo homogéneo engalanado con el uniforme oficial de la FET y de las JONS,<sup>340</sup> cada uno de los personajes mantiene su propia identidad carlista y falangista a través de los símbolos que portan, en este caso el uniforme y la bandera, poniendo de manifiesto la naturaleza heterogénea de la FET.

La representación continuaba en los laterales donde se incluían las alegorías de la Agricultura y de la Industria, lo rural y lo urbano, dos mundos opuestos pero complementarios que constituían el pilar económico del país, mostrando al Estado como el benefactor que propiciaba el crecimiento de finales de los años cincuenta. La agricultura y el mundo rural encarnaban los valores tradicionales defendidos al inicio de la dictadura, mientras que la industria representaba la economía moderna que el recién creado gobierno tecnócrata comenzaba a impulsar. Eran dos ámbitos diferentes, representantes de dos modos de vida antagónicos, que aquí se unieron para proyectar una imagen de modernidad del país: un sector rural mecanizado que disfrutaba de los beneficios derivados de las importantes obras de ingeniería realizadas por aquellos años y un sector industrial basado en la investigación de los técnicos y en el buen hacer de sus obreros. Estos temas suponen un gran contraste con respecto a los representados en la escalera y a la propia iconografía central del mural, más propios de los años de autarquía que del periodo del gobierno de tecnócratas que desde 1957 dirigía sus esfuerzos a la modernización industrial de España. Esta exaltación del progreso tecnológico puede ser interpretada también como una referencia a la propia ciudad de Zaragoza, en la que desde 1941 se venía celebrando la Feria Nacional de Muestras, que recibió por decreto de 26 de mayo de 1943 la categoría de Oficial y Nacional, pasando así a depender del Ministerio de Industria y Comercio.<sup>341</sup> Esta feria, la más importante del país por su tamaño y por los avances expuestos, se convirtió en objeto de orgullo y emblema de la ciudad y, por tanto, en un posible motivo de inspiración a la hora de determinar el contenido de este tercer mural, máxime cuando los Borobio eran los autores del edificio donde se celebraba la Feria de Muestras.

Ésta no es la única referencia que encontramos en la obra; la combinación de escenas industriales y rurales, así como la forma en que se exponen, nos remiten a los relieves escultóricos realizados por Félix Burriel para la sede de la Confederación Hidrográfica del Ebro que, recordemos, fue obra de los Borobio. En estos relieves, se alude al agua como fuente del desarrollo del mundo rural e industrial, por lo que no sería de extrañar que se decidiera retomar este mismo asunto, así como algunos de los estudios entonces realizados para aprovecharlos en este nuevo ciclo. Lo que nos induce a plantear esta posibilidad es, en primer lugar, la coincidencia temática entre ambos murales al abordar, con diferencia de matices, la actividad rural e industrial. Y en segundo lugar, las semejanzas que encontramos en determinados motivos al comparar una y otra obra entre sí. Por ejemplo, observamos cómo la configuración de la escena industrial representada en el Gobierno Civil parece seguir el ejemplo de la obra de Burriel al diferenciar los mismos dos ámbitos que había plasmado el escultor en los relieves: la fase de investigación desarrollada por técnicos y la de trabajo industrial desempeñada por operarios. Y también al igual que en la CHE, éstas se disponen una junto a la otra

---

340 Según el Decreto n.º 255 de 19 de abril 1937, conocido como Decreto de Unificación, se establecía la unión de FE y de las JONS y de Comunión Tradicionalista en la nueva Falange Española Tradicionalista y de las JONS, para la cual se determinaba la creación de unos símbolos y de un uniforme propios, que venían a sustituir los que hasta entonces habían lucido por separado carlistas y falangistas. Era ésta una solución con la que se intentaba poner orden dentro de un grupo de composición heterogénea con grandes discrepancias internas que, lejos de verse mitigadas, se recrudecieron ante la obligada uniformidad impuesta.

341 RICO GAMBARTÉ, Javier, *La Feria de Muestras de Zaragoza*, CAI, Zaragoza, 2000.

puesto que, aunque son dos escenas distintas, forman parte de la cadena del proceso industrial. En el caso del escenario rural, no se lleva a cabo una representación tradicional del campo, como sucede en el caso de la Confederación, sino que se muestra una actividad agrícola moderna y mecanizada, protagonizada por un *atrezzo* de infraestructuras semejantes a las habidas en los relieves dedicados a la actividad industrial. Teniendo en cuenta estos aspectos, se puede dar por más que probable esta influencia de la CHE, al menos en lo que se refiere al concepto plasmado en la pintura y a la representación de determinados motivos.

A pesar de su dura iconografía, éste es el mejor de los tres murales que realizaron los Navarro en el Gobierno Civil por la mayor elaboración de su composición y por el dinamismo que muestra al compararlos con los situados en la escalera. Sin embargo esto no debe llevarnos a engaño: al igual que las pinturas de la escalera, y a pesar de su potencia iconográfica, se mantiene el discurso plano que observábamos en los anteriores.

A lo largo del análisis de estos tres murales hemos aludido de manera reiterada al disenso que los pintores profesaban con respecto al discurso desplegado en este conjunto de obras, arguyendo en defensa de esta idea el hieratismo que exhibían las pinturas. Algunos podrían afirmar que esta rigidez no sería más que una consecuencia del academicismo de sus autores, sin embargo en este mural contamos con un elemento que nos lleva a insistir en este rechazo; o mejor dicho, debemos decir que «no contamos» puesto que el desacuerdo tantas veces argüido se evidenciaría en la ausencia de la firma de los autores que, por el contrario, sí habían dejado su rúbrica en los correspondientes a la escalera.

Las paradojas de la historia condujeron a esta pintura a un destino presente ya en su origen; volviendo al comienzo, señalábamos que en el momento de la inauguración del Gobierno Civil, un tapiz pendía en el lugar del mural, un hecho que parecía presagiar el futuro que le deparaba a esta pintura que, en 1977, en plena Transición y Ley de Amnistía, y debido a su fuerte carga ideológica, quedó oculta tras un tapiz,<sup>342</sup> hasta que en 1991 se instaló en su lugar un mural de Jorge Gay dedicado, esta vez, a la democracia.

#### 4.3.4. Conclusiones

El conjunto de los Navarro no supuso en su momento, ni lo es tampoco hoy en día, un ejemplo destacado de pintura mural, sin embargo, a su favor hay que señalar su interés histórico como testimonio plástico del discurso ideológico defendido en los años cuarenta y primeros años cincuenta. En este caso, los murales del Gobierno Civil nos hablan de la predicación de Santiago en Zaragoza, otrora fundador de la Basílica del Pilar (templo de la Hispanidad y de la Raza) y «matamoros», frente a la acción del Estado franquista, azote de infieles e impulsor de la nueva evangelización de España en el siglo xx; la reconquista de Zaragoza tras la victoria de Alfonso I sobre los musulmanes, frente a la Guerra Civil entendida por los franquistas como una cruzada contra los enemigos de la unidad de España y del Catolicismo; la férrea defensa en los Sitios de Zaragoza ante el ataque francés (Conservadores contra Liberales), frente a la lucha entre la Tradición y la Progresía que se produjo durante la Guerra Civil. Estos acontecimientos históricos se exponen desde la óptica de confrontación del Bien y del Mal, una visión simplista y maniquea de la Historia en la que todo queda

---

<sup>342</sup> El mismo destino tuvo el ciclo mural que Stolz hizo para el Gobierno Civil de Santander al ser encalado por completo en los años ochenta, Op. Cit., ENJUTO, *El pintor Stolz...*, p. 248.

reducido a un enfrentamiento entre buenos y malos, con la consiguiente victoria de los primeros: Santiago, Alfonso I y los héroes de los Sitios representaban el bien o «los nacionales», mientras que los musulmanes y los franceses encarnaban el mal o «los rojos». Es decir, un repertorio de temas habitual en los primeros años de la dictadura, pero no tanto cuando se realiza este conjunto de murales. Es por eso que el anacronismo, que ya de por sí suponía la temática histórica, se acentúa todavía más en esta obra realizada en una fecha avanzada, en la que España formaba parte de organismos internacionales como la ONU y triunfaba en los certámenes internacionales bajo el sello de la abstracción informalista. El conjunto se muestra académico, correcto y prudente, pero incapaz de expresar el carácter épico de los hechos representados. Este es el tono que domina en el mural dedicado a la predicación de Santiago en Zaragoza y la reconquista de la ciudad por Alfonso I, donde los autores realizan una obra bien concebida compositivamente, pero carente de expresión. La sensación de frialdad bloquea la carga ideológica del conjunto, que termina convirtiéndose en la exposición de unos hechos históricos concretos y no una metáfora histórica con la que reflejar el presente del país. Este tono se mantiene también en el tercer mural, si bien la abundancia de símbolos y lemas palia en parte esas deficiencias, al conferirle una carga ideológica de la que a primera vista carecen los dos anteriores. En este edificio, más que en otro lugar, estaban justificadas las manifestaciones cargadas del sentimentalismo de la cruzada nacional, sin embargo, y una vez más, volvía a fallar el intento de crear una obra solemne y emocionante, cargada del espíritu nacional.

#### 4.4. La pintura mural de Javier Ciria en el nuevo mercado de pescados

A comienzos de la década de los cincuenta, el mercado de pescados de la ciudad todavía estaba alojado en la céntrica plaza de Santo Domingo, un inmueble y un emplazamiento que no eran precisamente los más adecuados al carecer de las condiciones necesarias para desempeñar esta función; además, la ciudad venía experimentando un proceso de crecimiento y desarrollo considerable que todavía hacían más flagrante las deficiencias de esta ubicación. En respuesta a esta situación, el Ayuntamiento planteaba en 1957 la construcción de un equipamiento apropiado y adaptado a las exigencias que demandaban los nuevos tiempos. El mercado, trasladado a la avenida Navarra por ser un punto bien comunicado con la red de carreteras, fue diseñado por el arquitecto municipal Marcelo Carqué según principios racionalistas, desechando la presencia de elementos decorativos, a excepción de dos pinturas murales<sup>343</sup> para el vestíbulo que daba la bienvenida al interior; no era ésta una actuación novedosa para el arquitecto, quien ya había introducido la pintura mural en el cine Latino, al que más adelante nos referimos. La realización de esta obra fue encomendada a Javier Ciria, que sumaba con éste su tercer mural en la ciudad; sus dos trabajos anteriores y la actividad expositiva que venía protagonizando en la ciudad pudieron influir en la decisión de encargarle la obra, a lo que podemos sumar la observación de Andrés Álvarez García, buen conocedor de la vida y obra del pintor, quien apuntó la posibilidad de que hubiera sido recomendado, dada su amistad con el entonces alcalde Luis Gómez Laguna.

---

343 Consultamos en el A.M.Z. el proyecto de construcción del mercado de pescados (Caja 8585 Expediente 29550/57, Caja 8585 Expediente 27038/60) en busca de datos sobre la obra, encontrando únicamente una referencia en el presupuesto en el que se señalaba la realización de dos bastidores de madera para pintura murales situadas en el hall. Tampoco han aparecido referencias en las notas de inauguración publicadas en la prensa de la época, ni en artículos dedicados a la construcción del mercado de pescados. Consultamos también el archivo de Javier Ciria, propiedad de Andrés Álvarez, sin hallar ningún documento relativo a esta obra, salvo dos fotografías que constituyen prácticamente la única fuente a la que hemos podido recurrir en nuestra investigación.

El carácter ideológico visto en los murales anteriores desaparecía por completo en esta obra, destinada a un edificio público pero no de carácter oficial, por lo que carecía de las connotaciones políticas y del carácter representativo de la Diputación o el Gobierno Civil. Gracias a ello, Ciria quedaba liberado de cuestiones ideológicas para deleitarse en asuntos estrictamente decorativos. Las dos pinturas discurrían por la parte superior de la pared derecha e izquierda del hall, en una superficie de formato irregular y dimensiones reducidas sobre la que el pintor desarrolló, con gran sencillez, un tema vinculado con el uso del edificio así como con sus aficiones personales: un fondo marino poblado por un variado conjunto de peces y crustáceos que, a través de las formas ondulantes aplicadas en su representación, propiciaban una sensación de movimiento con la que, además, adaptaba la obra al soporte irregular. Éste no era un tema nuevo para el pintor que había abordado el mundo marino desde sus comienzos en la creación artística, primero a través de sus personales bioplásticos y después en su pintura de caballete, aunque siguiendo principios artísticos más cercanos a la abstracción. Además, el hecho de llevar a cabo una representación de este tipo respondía a su costumbre, casi vocación científica, de concebir sus pinturas como si se tratara de un repertorio de especies animales, como es el caso del mural del Teatro Fleta, que más adelante veremos, o el planisferio Lansley<sup>344</sup> realizado en Barcelona en 1954.

Era ésta una obra sencilla, sin más pretensión que la meramente decorativa, una obra que no revestiría mayor interés de no ser por su localización en un espacio poco habitual como un mercado, una novedad para una ciudad donde la totalidad de las pinturas realizadas en aquellos años se realizaron en espacios institucionales o en ambientes elegantes relacionados con la cultura y el ocio, como eran los cines, restaurantes y comercios. Aquellos lugares que en un principio habían quedado excluidos de esta práctica por su carácter popular también fueron incorporándose a la moda de mostrar unas cuidadas y refinadas instalaciones, lo que sin duda era un reflejo de la importancia que por aquel entonces tenía dar categoría estética a un espacio, independientemente de su finalidad. Este sería el caso del mercado y los murales de Ciria, que debe ser juzgado como una intervención meramente decorativa, y de otros ejemplos como Mantequerías Vasconía<sup>345</sup> y Juker,<sup>346</sup> la huevería «La Monumental»,<sup>347</sup> o «La nueva carnicería»,<sup>348</sup> espacios más modestos pero en los que igualmente se tenía en cuenta el aspecto decorativo.<sup>349</sup>

Esta pintura presidió el acceso al mercado hasta mediados de los años ochenta, momento en que dio comienzo la rehabilitación del edificio para reconvertirlo en el centro cívico del barrio

---

344 En este planisferio, Ciria llevó a cabo una peculiar representación de los continentes identificados cada uno de ellos por las algunas de las especies animales más características de cada territorio.

345 ANÓNIMO, «Inauguración de Mantequerías Vasconia», en *Heraldo de Aragón*, 22 de diciembre de 1953, p. 6.

346 ANÓNIMO, «Solemne inauguración de Mantequerías Juker, un establecimiento que prestigia al comercio zaragozano», en *Heraldo de Aragón*, 29 de junio de 1958, p. 5.

347 ANÓNIMO, «Reapertura de huevería “La monumental”, en Candalija, 8», en *Heraldo de Aragón*, 22 de marzo de 1959, p. 12.

348 ANÓNIMO, «“La nueva carnicería”, modelo entre las de su género», en *Heraldo de Aragón*, 28 de abril de 1959, p. 13.

349 A este respecto se refería un breve comentario aparecido en prensa, donde se intentaba equiparar la decoración de los comercios más modestos a la de aquellos otros de productos más refinados, ARNAL CAVERO, P., «Una bella tienda zaragozana», en *Heraldo de Aragón*, 22 de julio de 1959, p. 6. «Hoy hemos visto una tienda graciosa, amable, con arte y elegancia originales, atrayente y simpática. Es una frutería y verdulería limpia, ordenada, clara, bien decorada e iluminada. Toda la tienda es un escaparate en primores de gusto exquisito y de finura inefable y rara. No sabemos si las Ordenanzas Municipales permiten o no determinadas actividades comerciales en lo más céntrico y suntuoso de la ciudad; para nuestro gusto y modo de ver las cosas una frutería sería digna y noble competidora de una vecina joyería, de una casa de modas, de un buen comercio de tejidos caros, de una sedería suntuosa, de un bazar, de un establecimiento bellamente instalado y provisto».



Delicias. Al igual que sucediera en el momento de su construcción, el arquitecto responsable de la reforma, Carlos Miret, dispuso que se realizaran tres pinturas murales, una de las cuales estaría en el vestíbulo de entrada, precisamente en el mismo lugar donde se encontraban las de Ciria. Desde entonces, la obra pasó a estar en paradero desconocido para unos, que la creían arrancada y vendida, y destruida con la reforma para otros. Sin embargo, gracias a las conversaciones mantenidas con Miguel Ángel Encuentra, autor de este mural, hemos podido saber que ninguna de estas conjeturas son ciertas puesto que la obra sigue estando donde siempre estuvo, aunque oculta tras los lienzos de la nueva obra, un devenir semejante al del mural que el pintor realizó para la IFC.

## 5. La pintura mural de iniciativa privada

Tras la dura posguerra vivida en los años cuarenta, la llegada de los cincuenta fue un momento clave para el desarrollo del país; la derogación del racionamiento en 1952, los acuerdos firmados en 1953 entre España y Estados Unidos, entre otros muchos aspectos, contribuyeron a que el país comenzara a salir progresivamente de la honda depresión en la que se encontraba sumido para experimentar una incipiente mejora en el plano económico que, evidentemente, se vio reflejada en la sociedad. La escasez de productos que hasta entonces ofrecían los comercios se vio superada ante la llegada de nuevos bienes de consumo desde comienzos de los 50 y a raíz de los lazos que comenzaban a estrecharse con Estados Unidos: desde las americanas para ellos y las medias de nylon sin costuras para ellas, pasando por los electrodomésticos o los productos típicamente norteamericanos, como la Coca-Cola o el *catsup*.<sup>350</sup>

Una de las consecuencias inmediatas de esta realidad fue la apertura de nuevos establecimientos comerciales destinados a la venta de estos productos como eran las joyerías, jugueterías, tiendas de moda, zapaterías y peleterías, sastrerías, tiendas de electrodomésticos y concesionarios de coche; también experimentó un boom considerable el número de cafeterías y restaurantes que abrieron sus puertas, por no citar el de salas de cine, que se posicionó como una de las actividades predilectas para disfrutar en el tiempo libre. Todo ello trajo consigo un incipiente auge del consumo por parte de los ciudadanos, en ocasiones por necesidad y en otras como diversión y apariencia social, de modo que las formas de ocio, poco a poco, fueron girando hacia las actitudes propias de la sociedad capitalista. Dado el considerable incremento de negocios, surgió la necesidad de competir comercialmente, lo que favoreció el desarrollo de una nueva especialidad, la del escaparate y diseño de interiores comerciales<sup>351</sup> con el fin de exhibir una imagen de prosperidad que atrajera a la clientela, una disciplina abordada por el decorador o por el arquitecto, y que no dejaba de ser una estrategia comercial más, derivada de las exigencias del sistema capitalista. Desde mediados de década, comenzó a imponerse en este tipo de trabajos una estética de influencia estadounidense que, por lo general, gozó de una gran aceptación. ¿Cuáles serían las causas que motivaron esta nueva moda? Estados Unidos era, por antonomasia, el país abanderado del

350 Op. Cit., SEOANE, *Posguerra. Publicidad...*, pp. 235-264.

351 Esta actividad, que hoy puede resultar frívola o banal, alcanzó cotas de gran importancia en la época, tal y como se deduce de la publicación de diversos manuales y artículos dedicados a esta práctica. Valga como ejemplo algunas de las referencias que aquí citamos: BORI, Rafael y GARDÓ, José, *Tratado completo de publicidad y propaganda*, Barcelona, José Montesó Editor, 1947; «Locales comerciales», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 108, diciembre 1950, pp. 507-537; LANTERO, Enrique, GALMES, Damián, «Fachadas de tiendas», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 122, febrero 1952, pp. 45-52; LÓPEZ GALLEGO, Manuel, «Escaparates y vitrinas», en *Arte Comercial*, n.º 35, pp. 18-19.



capitalismo y del consumo, y en consecuencia, un experto en técnicas de persuasión comercial que los profesionales de España seguían atentamente.<sup>352</sup> Estados Unidos se convirtió en un referente a seguir, un influjo que era todavía más evidente en aquellas ciudades donde se asentaron las bases militares. Así veremos, como siguiendo la moda importada de los Estados Unidos, se impuso el denominado «vanishing front»,<sup>353</sup> en el que el frente del local pasaba a ser un gran escaparate completamente acristalado, donde se disponían graciosamente los productos ofertados, en combinación con los puntos de luz y dentro de una especie de escenografía, con la que presentaban los artículos como si se tratara de una especie de joya para así aumentar el atractivo del producto. La influencia norteamericana tuvo especial incidencia en el diseño de las nuevas cafeterías, en las que se seguía un esquema similar consistente en un frente de cristal sobre el que brillaba en neón el nombre del local, normalmente alusivo a algún estado del país aliado, y un espacio interior recorrido por una larga barra; el mobiliario y los objetos decorativos accesorios hacían el resto. Como reclamo publicitario, estos bares solían anunciarse bajo el calificativo de «cafetería americana», algo que parecía ser garantía de éxito.

Del acierto conseguido en estas tareas de decoración dependía la buena marcha de la venta, de ahí que tanto el diseño de escaparates como la colocación de los bienes se convirtieran en una especialidad ampliamente abordada en revistas especializadas como *Arte Comercial* o *Escaparates* donde, además de consejos para obtener un resultado ampliamente satisfactorio, se adjuntaba bibliografía especializada, se daba cumplida cuenta de los mejores montajes de escaparates<sup>354</sup> y se incluían relatos<sup>355</sup> que hacían alusión a las bondades que para el comerciante tenía la puesta en práctica de las artes consagradas a la venta. Aunque a primera vista el «vanishing front» favorecía principalmente la rutilante exposición de los productos, sus beneficios se extendían al conjunto del establecimiento al buscar, de una manera premeditada, la exhibición del interior del establecimiento o del café, que quedaba a la vista del paseante; como es de esperar, este nuevo modo de entender el diseño de escaparates estuvo guiado por un afán comercial:

Una tienda se divide claramente en dos partes principales: la exterior, que puede ampliarse por un vestíbulo o arcada, y la interior. La función del exterior es servir como *cartel anunciador* y para la exhibición de objetos al transeúnte. El interior, por el contrario, tiene que funcionar como una *máquina de vender*. [...]. El comprador debe sentirse confortable, como en su casa; todo cuanto contribuya a producir una impresión de comodidad es importante, sea la calefacción, la iluminación, las condiciones acústicas, los colores calientes y los muebles cómodos. Todo esto debe tender a conseguir que el presunto comprador se encuentre tan

---

352 Testimonio de ello, son los múltiples artículos que Francisco García Ruescas, Director General de la agencia de publicidad «Alas», presentaba en la revista *Arte Comercial* y en los que informaba de las estrategias y el funcionamiento de la publicidad en los EE.UU.

353 BLANCO SOLER, Luis, GÓMEZ GONZÁLEZ, Juan, «Reforma de un local comercial», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 116, agosto 195, pp. 20-22.

354 En algunos números de la revista *Arte Comercial* se reservaban una o dos páginas bajo el título «El arte del escaparate» o «Escaparates del mundo», en las que se mostraban los que consideraban buenos ejemplos de la exhibición de productos en escaparates. ANÓNIMO, «El arte del escaparate», n.º 1, pp. 32-33; ANÓNIMO, «El arte del escaparate», en *Arte Comercial*, n.º 3, p. 29; ANÓNIMO, «Escaparates del mundo», en *Arte Comercial*, n.º 34, pp. 8-9; ANÓNIMO, «Escaparates del mundo», en *Arte Comercial*, n.º 31, pp. 18-19.

355 No nos resistimos a reproducir un breve fragmento de unos de estos relatos, que ilustra el importante papel que los comerciantes daban al diseño de sus escaparates: «De pronto, cuando caminan por la calle distraídos, un golpe de color, un “algo” diferente al conjunto gris a que tienen habituada la retina, les llama la atención y les obliga, digamos que instintivamente, a volver la cabeza. Es un escaparate que “grita” con su nueva modalidad de exposición, que por su arte, su originalidad o su atrevimiento, en fin, “por algo”, se diferencia de los demás escaparates que permanecen “silenciosos”. Y don Felipe, entonces, de repente, recuerda que necesita una corbata y que ve que aquella es muy bonita. O no necesita una corbata, pero se encapricha de aquella de listas violetas». ESTEBAN, Alfonso, «¡Sardinas frescas, de hoy...!», en *Arte Comercial*, n.º 4, p. 11.

bien en el establecimiento, que esté dispuesto a comprar más de lo que pensaba en un principio, solo por quedarse un rato más.<sup>356</sup>

Aunque afectaba principalmente a tiendas, cafeterías o restaurantes, no podemos perder de vista las salas de cine donde, por extraño que resulte, también se aplicaron planteamientos mercantilistas similares en su construcción y decoración; no en vano, la película se trataba de un producto de consumo más, que había que vender al paseante:<sup>357</sup>

Al planear los vestíbulos se les dio, según hemos dicho, la máxima importancia. Se tuvo muy en cuenta el consejo de un experto empresario, que consideraba imprescindible el que *desde la calle* se pudiera observar con toda claridad al público durante el descanso, y no solamente al público de butacas, sino al del piso del entresuelo. Según su opinión, esto constituye la mejor propaganda de un cine, y mueve al paseante callejero a detenerse delante de la sala y acudir al espectáculo.<sup>358</sup>

Además de actuar como una herramienta de marketing, el refinamiento, el cuidado y la elegancia de las instalaciones contribuían a crear un ambiente de prosperidad con el que dejar atrás las penurias de la posguerra y, de paso, subir el ánimo de la sociedad. De hecho, el efecto provocado por estas decoraciones rebasaba el espacio del local para prolongarse a lo largo de las calles y dar forma al «zócalo urbano»<sup>359</sup> de la ciudad: la piel transparente que cerraba el frente de las tiendas, cafés y cines actuaba como una barrera física que, por el contrario, permitía la interacción visual entre el espacio urbano y el interior de los negocios, de forma que su decoración repercutía en el paisaje urbano circundante. En este sentido, Gil Fillol no dudaba en afirmar que «Nada hay que imprima más carácter y personalidad a una calle como las vitrinas, los escaparates, las muestras, los rótulos, las fachadas y hasta la índole de sus comercios. [...] El comercio es la cara de la calle. El decorado de portadas e interiores las hace alegres, austeras, taciturnas, suntuosas, sórdidas, feas o bonitas».<sup>360</sup> La imagen de las calles experimentaba una progresiva mejoría al pasar de establecimientos sencillos a grandes escaparates con cristalerías y focos de luz que dejaban a la vista cuidadísimos interiores; por ello, además de en su valor creativo, hay que poner el acento en la repercusión que tuvieron a la hora de mejorar la calidad visual del espacio urbano, aspecto sobre el que ya se incidió en la época:

La ciudad placea en luz, color y forma sus reclamos. La estética urbana de fines de la primera mitad del siglo xx significa —respecto de la pobreza o la timidez publicitarias de la última mitad del siglo xix— un avance extraordinario. Los teatros, los cinemas, los escaparates, fulguran en la noche y sonríen cromáticamente durante el día, con un buen gusto artístico que nuestros abuelos no conocieron más allá de las salas de Museos y Exposiciones o fuera del interior de los templos y palacios.<sup>361</sup>

356 ANÓNIMO, «Tienda de objetos de regalo, en Madrid», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 108, diciembre 1950, pp. 515-518.

357 En la investigación que ha desarrollado sobre los cines en la isla de Tenerife, Álvaro Ruiz señala precisamente cómo los cines utilizaban sus fachadas como reclamo publicitario, principalmente con luces de neón y con grandes carteleras pintadas a mano, recursos éstos con los que daban a conocer la programación que ofrecían a la vez que trataban de «seducir» al espectador. A estos recursos se uniría el diseño de sus fachadas acristaladas que dejaban a la vista el interior de sus vestíbulos, RUIZ RODRÍGUEZ, Álvaro, *El templo oscuro. La arquitectura del cine. Tenerife 1897-1992*, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1993, pp. 121-125.

358 AGUINAGA, Eugenio M., «Edificio para cine, viviendas y oficinas en Bilbao», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 131, noviembre 1952, p. 19.

359 MARTÍNEZ GARCÍA, José Miguel (Coord.), *Zaragoza. Las tiendas de ayer... hoy. El zócalo urbano*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Colegio de Decoradores de Aragón, 1988, p. 7.

360 GIL FILLOL, «La cara de las calles», en *Arte Comercial*, n.º 5, p. 8.

361 FRANCÉS, José, «Arte y publicidad», en *Arte Comercial*, n.º 1, p. 8.

Verdaderamente, hoy resulta excesiva esta última afirmación que equipara el gusto de los montajes comerciales con las grandes creaciones de la Historia del Arte, sin embargo, lo cierto es que en los años cincuenta el conjunto de las artes comerciales gozó de una auténtica consideración artística; en este sentido llama la atención la iniciativa de «El Corte Inglés» que impulsó en 1963 la «decoración» de los escaparates de la tienda ubicada en la calle Preciados donde intervinieron, nada más y nada menos, que Manolo Millares, Eusebio Sempere, César Manrique, Gerardo Rueda, Manuel Rivera y Pablo Serrano,<sup>362</sup> en lo que además era una original forma de acercar al público el arte contemporáneo. Continuando con la percepción que se tenía del escaparatismo, el crítico de arte José Francés reconocía que «No significa más un paisajista o un retratista famosos que un gran cartelista, o un gran decorador de interiores»;<sup>363</sup> para los zaragozanos hermanos Albareda «el del escaparate pasa ya en muchos casos a la categoría de exhibición artística»,<sup>364</sup> mientras que otros establecían paralelismos entre el escaparatismo y la escultura o la pintura.<sup>365</sup> Incluso Fernand Léger valoraba al diseño de escaparates como un auténtico arte,<sup>366</sup> yendo más allá en sus afirmaciones al advertir que en este tipo de creaciones se encontraba la recuperación del mural:

El comerciante ha comprendido que el objeto que vende tiene un valor artístico en sí si sabe potenciarlo. Aparece aquí el inicio de un orden plástico nuevo, de un nuevo arte popular. Estamos ante un acontecimiento importante. El desarrollo de este arte del escaparate precede al renacimiento del arte mural.<sup>367</sup>

Fuera o no consecuencia de ello, lo cierto es que la pintura mural, y también el mosaico, estuvieron presentes en la configuración de estos nuevos espacios de ocio; si el escaparate actuaba como el reclamo que atraía al viandante, el interior constituía el escenario en el que se desarrollaba la función del negocio, que dependiendo de su naturaleza sería la venta de determinados productos, el servicio de hostelería, la asistencia a una sesión de cine etc, por lo cual era necesario, además de lógico, hacer extensivo al resto del local el cuidado decorativo y la comodidad prometidos en las cristaleras. Para ello, además de atender al mobiliario, se recurría a la creación de efectos plásticos que surgían de la combinación de materiales diversos<sup>368</sup> y, especialmente, de la realización de pinturas murales y mosaicos, que se convirtieron en elemento decorativo habitual de las tiendas, cafeterías y cines de la época. La frecuencia con la que la pintura mural hizo acto de presencia en este tipo de locales no respondía únicamente a una estrategia de marketing sino que se debía de igual manera al fuerte impulso que desde hacía unos años venía experimentando la integración de las artes plásticas en la arquitectura, sobre la que ya hemos hablado con anterioridad. Entenderemos aún mejor la profusión alcanzada por esta práctica si se tiene en cuenta que el diseño de espacios comerciales, cafeterías y

---

362 FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña, «Años sesenta en España. El arte sale a la calle. Sorpresas y polémicas», en *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte, 2009. Arte público hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica*, Valladolid, AECA/ACYLCA, 2010, pp. 49-51.

363 Op. Cit., FRANCÉS, «Arte...», p. 8.

364 HERMANOS ALBAREDA, «El ambiente artístico de nuestra ciudad, reflejado en los medio comerciales», en *Aragón*, noviembre-diciembre de 1952, p. 7.

365 HERMIDA BALADO, «Una teoría del escaparate», en *Arte Comercial*, n.º 6, pp. 3-4.

366 Para conocer las reflexiones del pintor sobre esta cuestión y la repercusión del escaparate en la calidad del espacio urbano, en LEGER, Fernand, *Funciones de la pintura*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969, pp. 60-61, 70-72.

367 Ibídem, pp. 89-90.

368 BERGERA SERRANO, Iñaki, «Ensayar la arquitectura: locales comerciales 1949-1961», en OTXOTORENA, Juan Miguel, ALONSO DEL VAL, Miguel, POZO, José Manuel, *Actas del Congreso Internacional «De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965»*, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 1998, p. 166.

cines ofreció a los arquitectos una plataforma de experimentación<sup>369</sup> en la que poner en práctica aquellas tendencias arquitectónicas que, por novedosas, no tenían cabida dentro de los encargos oficiales, incluyéndose dentro de estas nuevas visiones de la arquitectura la síntesis de las artes.

Establecimientos de lo más variado, cafeterías, restaurantes, hoteles y cines ocuparon un lugar importante entre las publicaciones especializadas de la época, como eran las ya señaladas *Arte Comercial* y *Escaparates*, *Cortijos* y *Rascacielos* y especialmente *Revista Nacional de Arquitectura*, donde se daba noticia del diseño de las instalaciones que se abrían a lo largo del país, en las cuales se solían incluir conjuntos murales realizados por pintores, escultores y también arquitectos, pero sobre los que estos artículos apenas reparaban. De entre las muchas obras reseñadas,<sup>370</sup> una de las más significativas es la Óptica Cottet,<sup>371</sup> diseñada en 1953 por el arquitecto Manuel Jaén en colaboración con Jorge Oteiza, Pedro Mozos, Arroyo, Ruiz de Luna, Juan Cristóbal y Bartuf, un complejo proyecto que iba más allá del diseño de un espacio comercial para convertirse en una auténtica obra de arte total, con aire surrealista, surgida de la combinación de la escultura, la pintura mural y el mosaico en comunión con el marco arquitectónico. También tomó parte en la decoración comercial el malogrado Carlos Pascual de Lara, promesa fallida de la pintura mural, que dejó su obra en la tienda de moda Vogue en Córdoba,<sup>372</sup> en el restaurante Gure-Toki<sup>373</sup> o en el Hotel Castellana Hilton;<sup>374</sup> (junto a él, también participaron en la decoración del Hilton José Caballero, Francisco Arias, Ricardo Serny y el escultor Ángel Ferrant) el arquitecto José Luis Picardo, con las pinturas que realizó para la sucursal del Banco Español de Crédito<sup>375</sup> y el restaurante Mayte Commodore,<sup>376</sup> entre otras; Manuel Mampaso con el mural de la tienda Lambretta en Madrid<sup>377</sup> o Juan I. Cárdenas y la pintura en la sucursal de Swissair,<sup>378</sup> por citar algunos autores; a éstos, habría que sumar los murales localizados en los cines, concretamente el Princesa de Madrid,<sup>379</sup> donde intervino César Manrique o uno de los cines de Bilbao<sup>380</sup> con pinturas de Santiago Uranga. No podemos olvidar en este sentido, aunque no formen parte de nuestro estudio, los grandes murales que presidían el acceso a los cines y que reproducían las carteleras de las películas en exhibición, una práctica que alcanzó especial desarrollo en nuestro país:

En ningún sitio se produce, con menos elementos, de manera tan fácil, espontánea y limpia grandes decorados murales y propagandas de películas como en España. [...] Cuando a un pintor de «brocha gorda» —lo digo con toda la vanidosa firmeza de la expresión— se le ofrece una copia de la película, ya con

369 *Ibídem*, pp. 155-169.

370 Los abundantes casos realizados en Valencia son analizados en Op. Cit., COLLADO JAREÑO, *La pintura mural...*

371 JAÉN, Manuel, «Óptica Cottet en Madrid», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 139, julio 1953, pp. 22-23.

372 DE LA HOZ, Rafael, «Tienda de modas en Córdoba», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 131, noviembre 1952, pp. 48-50.

373 CORRALES, José A., «Restaurante Gure-Toki», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 144, diciembre 1953, pp. 31-36.

374 FEDUCHI, Luis M., «Hotel Castellana Hilton», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 144, diciembre 1953, pp. 2-16.

375 BARBERO, Manuel, DE LA JOYA, Rafael, «Sucursal del Banco Español de Crédito», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 148, abril 1954, pp. 36-39.

376 PICARDO, José Luis, «Pintura mural», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 137, mayo 1953, pp. 30-31.

377 ANÓNIMO, «Tienda de exposición de motocicletas, en Madrid», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 156, diciembre 1954, pp. 32-33.

378 LAMELA, Antonio, «Oficinas de Swissair», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 191, noviembre 1957, pp. 37-40.

379 ANÓNIMO, «Cine Princesa, en Madrid», en *Revista Nacional de Arquitectura*, abril 1955, n.º 160, pp. 45-48.

380 AGUINAGA, Eugenio María, «Edificio para cine, viviendas y oficinas en Bilbao», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 131, noviembre 1952, pp. 16-24.

la estilización característica que la luz del foco le imprime, la reproducción, mejorada con el color y el aerógrafo es, no sólo exacta, sino maravillosa muchas veces.<sup>381</sup>

Éstos son solo algunos de los muchos establecimientos de ocio que recibieron decoración mural durante los años cincuenta y sesenta; a los casos enumerados habría que sumar aquellos otros realizados en establecimientos más modestos por artistas anónimos, a imitación de lo que hacían los grandes referentes artísticos y empresariales, pero que por la menor importancia del negocio, del arquitecto responsable de su diseño o del artista, no ha trascendido noticia alguna de los mismos.

### 5.1. La pintura mural impulsada desde la iniciativa privada en Zaragoza

Al igual que el conjunto del país, Zaragoza encaraba la década de los cincuenta todavía tocada por los rigores de la posguerra, que afortunadamente empezaban a aliviarse a lo largo de la nueva década, cuando comenzaron a proliferar nuevos comercios, cafés, restaurantes y cines en los que se aplicaron las nuevas tendencias de la arquitectura y del diseño de establecimientos y donde, cómo no, la pintura mural hizo acto de presencia. Aunque este apartado está dedicado al conjunto de la pintura mural de iniciativa privada, hemos de advertir que la inmensa totalidad de los casos estudiados corresponden a locales de ocio, dado que fue en este tipo de espacios donde la pintura mural experimentó una mayor acogida y desarrollo. Debido a la diferente funcionalidad y tipología arquitectónica de cines y cafés, que fue donde se llevaron a cabo el grueso de las obras, consideramos oportuno acercarnos a estos espacios desde caminos distintos pero paralelos, que nos permitan reparar en las diferencias y semejanzas existentes entre ambos.

#### 5.1.1. La pintura mural en los cines de Zaragoza

Las estrecheces impuestas por la posguerra no fueron obstáculo para que en la década de los cuarenta se retomara la construcción de nuevos cines, en los que los ciudadanos encontraban el refugio perfecto donde resguardarse de la dura realidad.<sup>382</sup> En concreto, el pistoletazo de salida lo dio el Gran Vía, inaugurado en 1943, al que le seguirían en los años siguientes el Victoria, Elíseos, Delicias y el Rialto, los cuales sumados a los ya existentes, hacían un total de catorce cines que, desde el punto de vista arquitectónico, no aportaban ninguna novedad al recurrir a tipologías empleadas antes de la guerra y a lenguajes academicistas superados,<sup>383</sup> y donde además la pintura mural no estaba presente.

Habría que esperar hasta la reforma del cine Dorado<sup>384</sup> en 1949 para encontrar la obra que marcará un antes y un después en la construcción y, especialmente, en la decoración de cines. El encargado de llevar a cabo la radical transformación fue el arquitecto Santiago Lagunas quien, acompañado de Fermín Aguayo y Eloy Laguardia, todos ellos integrantes del grupo Pórtico, proyectó un nuevo espacio en el que las artes plásticas jugaban un papel esencial al dotar al cine de una personalidad y un encanto insólitos en la época, nacido del carácter abstracto, de evidente influencia mironiana, que aplicaron en el mismo. Siguiendo un planteamiento integral que abarcaba la totalidad

381 GIL FILLOL, «Cinematografía», en *Arte Comercial*, n.º 4, p. 15.

382 MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines en Zaragoza 1939-1975*, Zaragoza, Ediciones Elazar, 2005, p. 31. La autora señala que a mediados de los cuarenta los zaragozanos acudían al cine una media de una vez por semana.

383 *Ibidem*, pp. 41-42.

384 GUATAS GARCÍA, Manuel, «El Dorado, todo un sueño», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación-Diputación General de Aragón, 1991, pp. 405-418.



del espacio, la decoración se extendía desde el pavimento del vestíbulo de entrada, pasando por el bar, con murales de azulejos, el vestíbulo del anfiteatro, presidido por una vidriera, hasta llegar a la sala de exhibición, donde la decoración recorría la orla que enmarcaba la pantalla, el techo de la sala y el frente del anfiteatro; los bocetos serían expuestos posteriormente en la 1.<sup>a</sup> Bienal Hispanoamericana de 1951.<sup>385</sup>

Gracias a esta singular actuación, el Dorado se convirtió en uno de los grandes paradigmas de la arquitectura de los cines, tanto a nivel local como nacional, del que se destacaba por encima de todo la modernidad y la valentía de su decoración abstracta, la primera que se realizaba en el país:

[...] es innegable que su autor ha concebido esta decoración con un criterio personal, y, fiel a este criterio, ha estudiado cada uno de los detalles con todo cariño, sin acudir en ningún momento a las fórmulas manidas, que permiten resolver cómodamente los problemas que un proyecto de esta naturaleza origina. Y esto es lo importante y lo que queremos destacar aquí. En un momento en que empieza a ser unánimemente sentida la necesidad de abandonar los caminos cómodamente adoquinados con tópicos y recetas, donde el respeto a los modos tradicionales se confunde con la degradación de los modos tradicionales, es importante que todos tengamos el valor de crear con originalidad sin importarnos demasiado las críticas ajenas.<sup>386</sup>

La intervención en el Dorado marcaba el inicio de un periodo de esplendor en el que la industria cinematográfica de Zaragoza experimentó un considerable crecimiento al duplicarse en la década de los cincuenta los catorce cines habidos a finales de los cuarenta,<sup>387</sup> gracias a la apertura de nuevas salas y a la reforma de las ya existentes. La singularidad decorativa del Dorado y la necesidad de abandonar las viejas fórmulas arquitectónicas y decorativas por otras más actuales, tal y como se alude en el texto reproducido, se dejaron notar en los nuevos cines erigidos en la ciudad, a través de los cuales se introdujo la ansiada modernidad que contribuyó a renovar la arquitectura de Zaragoza, anclada en un retardatario gusto historicista.<sup>388</sup> Según advierte Amparo Martínez, los nuevos cines se caracterizaron por presentar una variedad de soluciones que iban desde el historicismo y el clasicismo, pasando por el funcionalismo aplicado en las salas levantadas en los barrios, hasta llegar a los cines construidos según los principios del Racionalismo y del Organicismo, que representan la aportación más importante en este sentido. Esta renovación arquitectónica vino acompañada de propuestas novedosas en el aspecto decorativo puesto que, dentro de estos nuevos cines, si bien no en todos ellos, hizo acto de presencia la pintura mural, inexistente en las salas de la ciudad hasta el momento de reformarse el Dorado. Concretamente, se realizaron un total de cuatro conjuntos, correspondientes al cine Latino (Luis Berdejo, 1953), al cine Palafox (Andrés Conejo, 1954), al teatro-cine Iris (Javier Ciria, 1954) y al cine Rex (Andrés Conejo, 1967). Aunque la calidad difería entre unas y otras, lo cierto es que, en general, estas obras vinieron a animar, de la misma forma que lo hicieron los edificios en los que se alojaban, el apagado panorama artístico del momento, tal y como recogían las crónicas del momento, que incidían en el desarrollo experimentando por la pintura mural en los cines:

Sin embargo, no todo debe ser amargo. En 1954, determinadas entidades han dado pruebas de excelente criterio al encargar la decoración de ciertos lugares públicos a artistas de reconocida categoría. [...] Dos

385 Op. Cit., CABAÑAS BRAVO, *Política artística...*, p. 344.

386 ANÓNIMO, «La reforma del cine Dorado», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 93-94, septiembre-octubre 1949, pp. 510-512.

387 Op. Cit., MARTÍNEZ HERRANZ, *Los cines en Zaragoza...*, p. 91

388 Ibídem, pp. 105-106.



empresas de espectáculos encargaron, igualmente, como elemento esencial de la decoración de dos nuevos salones, pinturas murales a sendos artistas. Una, ya inaugurada, es el gran «panneau» que cubre por completo uno de los laterales del vestíbulo del Cinema Palafox. [...] La otra, que aún no conocemos, la realiza Javier Ciria [...].<sup>389</sup>

En los últimos años se había olvidado en nuestra ciudad la importancia o, mejor aún, la necesidad de la colaboración de pintores y escultores en la tarea decorativa. [...] Refiriéndonos concretamente al capítulo de los locales de espectáculos, tres de los cuatro abiertos en los últimos doce meses cuentan con aportaciones pictóricas, de distinto valor y significación, concebidas en algún caso con posterioridad al resto —contra la norma de colaboración y acuerdo—, pero indicatorias de un cambio halagüeño en nuestras aspiraciones artísticas.<sup>390</sup>

Aunque no podemos calificar la presencia de la pintura mural en los cines zaragozanos como un fenómeno masivo, sí que alcanzó una cierta relevancia, lo que nos conduce a plantearnos cuáles fueron las claves que pudieron influir en su introducción. En primer lugar tenemos que aducir un factor de tipo local como fue el precedente sentado por el Dorado; criticado por unos y admirado por otros, su ejemplo ponía de manifiesto la importancia que podía llegar a desempeñar la decoración, a través de la aplicación de las artes plásticas a la arquitectura, en la construcción física y simbólica de un cine, sentando un precedente que seguiría latente en las actuaciones venideras, aunque sin el carácter integral que tuvo el proyecto decorativo de los Pórtico. En segundo lugar, hay que alegar un aspecto en clave internacional como fue la integración de las artes en la arquitectura, una reivindicación muy presente en la arquitectura de los cincuenta que, como ya hemos advertido, gozó de especial predicamento en los espacios de ocio. Estos dos factores de poco habrían servido sino hubiera sido por la entrada de un tercer elemento como fue la participación de arquitectos renovadores que, además de recoger el guante del Dorado, estaban al corriente de las últimas tendencias arquitectónicas y artísticas que recorrían el panorama internacional. La síntesis de estos tres factores desembocó en la modernización de las fórmulas decorativas empleadas en la construcción de los cines: la ornamentación *art déco* o de corte historicista, más propia del teatro decimonónico, que hasta ese momento había recubierto las paredes y techos de las salas de exhibición, fue sustituida por interiores limpios de marcada modernidad en los que la carga decorativa recaía en los materiales empleados, en las soluciones arquitectónicas aplicadas en el diseño del espacio y en la presencia de la pintura mural, al menos en los casos en los que ésta formaba parte del proyecto.

El Latino, el Palafox, el Iris y el Rex fueron los cuatro cines en los que se introdujo la pintura mural, cuatro cines que salieron del tiralíneas de Marcelo Carqué, en el caso del Latino, y de Teodoro Ríos Usón y José de Yarza, para el Palafox y el Rex, siendo también éste último el autor del Iris. No fue casual que estos autores optaran por la colaboración de un pintor puesto que, concretamente Carqué y Yarza contaron en otras ocasiones con la presencia del mural en sus obras. En este sentido, el bautizo de Carqué se produjo con la construcción del Latino, al que le seguiría el Mercado de Pescados con la intervención de Javier Ciria. En el caso de Yarza, ésta no era la primera obra en la que recurría a la pintura mural; ya lo había hecho en 1950 con el proyecto del aeropuerto, sin embargo un inmenso abismo separaba la obra de Cañada de las realizadas en el Palafox y el Iris, lo que, además evidenciaba la fractura existente entre la pintura mural de iniciativa pública y privada.

389 FATÁS OJUEL, Guillermo, «El año artístico en Zaragoza», en *Amanecer*, 1 de enero de 1955, p. 8.

390 BORAU, «Tres ejemplos de colaboración entre pintura y arquitectura», en *Heraldo de Aragón*, 24 de febrero de 1955, p. 7.

Tres fueron los pintores elegidos para realizar estas pinturas, concretamente Luis Berdejo (Latino), Javier Ciria (Iris) y Andrés Conejo (Palafox y Rex). Teniendo en cuenta la importancia de las instalaciones no se escogieron a pintores anónimos, como sí era habitual en la decoración de cafeterías y restaurantes, sino a pintores con una trayectoria artística reconocida. De los que participaron en Zaragoza, Berdejo, el de mayor edad, ostentaba una larga y acreditada carrera, durante la que había obtenido éxitos que le convirtieron en una figura conocida a nivel nacional, unos tiempos que quedaban lejanos cuando se le encarga la obra del Latino, realizada dentro del periodo de decadencia creativa del pintor, aunque seguía siendo, por entonces, una de las personalidades artísticas de la ciudad; distinto era el caso de Conejo, un artista joven que acababa de llegar de Roma y que prometía frutos interesantes, pero que todavía no había alcanzado el reconocimiento artístico total, mientras que Ciria ofrecía una trayectoria menos interesante que, a cambio, se compensaba con la actividad expositiva que venía desarrollando en Zaragoza y con las buenas relaciones que mantenía con las clases dirigentes de la misma.

Como podemos imaginar, únicamente recibieron decoración pictórica los cines de primera categoría, situados en el corazón de la ciudad. La bonanza que empezaba a vivir el país, unida a su privilegiada ubicación en las calles principales de la ciudad, invitaba a mostrar una imagen impecable y para ello nada mejor que unas solemnes instalaciones decoradas con pintura mural. Además, la incipiente recuperación económica motivó el auge de la decoración como una especie de reclamo publicitario, algo que también afectó a los cines, que en esa época experimentaron un notable incremento en la ciudad y, por ende, una mayor competencia. Por tanto, la presencia de estas obras actuaría como un elemento que aportaba distinción y atractivo a la vez que le singularizaba del resto de salas.

En el caso del Dorado, la decoración se enfocó como una actuación integral que se extendía a lo largo y ancho del cine, alcanzando una total integración con la arquitectura; sin embargo, esta concepción no volvió a repetirse en las realizaciones posteriores, donde se optó por una solución más convencional como era la realización de una pintura de mayor o menor tamaño en un punto concreto del cine. Por lo general, la ubicación idónea para la pintura mural se encontraba en aquellas zonas con una fuerte carga representativa como solía ser el vestíbulo, donde la obra adquiriría un protagonismo destacado, y sólo en algunos casos se realizó en la propia sala de exhibición por influencia de la arquitectura teatral, lo que denotaba un tratamiento más tradicional. Esta última solución estuvo presente en los primeros cines como el Latino, en el caso de Zaragoza, aunque inmediatamente se impuso la opción de situar estas obras en el hall de acceso, como sucede en el cine Princesa de Madrid y en los zaragozanos Palafox, Iris y Rex; ciertamente, esta última posibilidad parecía la más razonable al dar a la obra la presencia que demandaba, actuando como un elemento decorativo que reforzaba la identidad así como un elemento de atracción, cuando quedaba a la vista de los transeúntes; todo lo contrario sucedía con aquellas situadas en sala de exhibición, donde tan apenas se podía disfrutar de ellas, razón por la cual se aconsejaba la eliminación de toda decoración en favor del vestíbulo:

[...] la oscuridad del espectáculo, la continuidad de sus horas (modalidad ésta de día en días más corriente), la economía que debe buscarse en el precio de la localidad (ya que el acudir a un cine va convirtiéndose en la forma del diario descanso), hacen que cada vez nos parezca más superflua toda decoración innecesaria dentro de la sala. Por el contrario, no hay razón para no dotar de un adecuado confort a los vestíbulos [...].<sup>391</sup>

---

391 AGUINAGA, Eugenio M., «Edificio para cine, viviendas y oficinas en Bilbao», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 131, noviembre 1952, p. 19.

¿Qué tipo de representaciones se llevaron a cabo en estas obras? Si se trataba de espacios de ocio en los que pasar momentos agradables y además se quería atraer clientela, lo más oportuno era recurrir a una temática amable de carácter decorativo, tal y como sucedió en las cuatro obras realizadas en Zaragoza y posiblemente, también en las que se hicieron en otros cines del país. El mejor ejemplo lo constituyó, sin duda, el Dorado con su decoración abstracta situada entre lo onírico y lo lúdico; en cambio, las obras que se realizaron en el Latino, Palafox, Iris y Rex siguieron un camino distinto al iniciado por Pórtico, pero acorde con los intereses de sus respectivos autores, lo que incluyó el abandono de la abstracción en favor de la figuración, sin que ello deba ser interpretado como una reacción contra la modernidad o como sinónimo de retroceso.

La decoración del Dorado desapareció no mucho después de su realización, pero afortunadamente este destino no se repitió en el resto de cines, a pesar del cambio de uso de las instalaciones (Latino), de las reformas (Palafox y Rex) o de las severas agresiones físicas sufridas por el edificio (Fleta); algunas de ellas se conservan *in situ*, como sucede con la obra de Berdejo y Conejo para el Palafox, aunque no podemos decir lo mismo de las pinturas del Fleta y del Rex que, tras ser arrancadas, se encuentran almacenadas y alejadas ya del ambiente de diversión que durante tanto tiempo les acompañó.

### Y el cine apareció entre las musas del Parnaso.

#### La pintura mural de Luis Berdejo en el Latino

Varios edificios de viviendas, con establecimientos comerciales en sus bajos, y el cine Latino formaban el proyecto realizado por Marcelo Carqué en 1951 para el solar situado entre la calle de Estébanes y la calle de Ossau, donde actualmente se encuentra un bingo y donde originalmente se levantó *El Palacio de la Ilusión*, la primera sala de proyección estable de Zaragoza.<sup>392</sup> El proyecto de Carqué proponía un tratamiento de «sabor regional» para el exterior del cine con la intención de armonizar con la arquitectura histórica circundante, mientras que en el interior optó por «un estilo moderno de recuerdo clásico»<sup>393</sup> que tenía en la sala de exhibición su principal exponente. Originalmente, en la decoración de esta sala no se incluyó la realización de una pintura mural, sino que se concibió con una techumbre «ligeramente abovedada de planta elíptica con una faja o greca calada luminosa y motivo decorativo central»,<sup>394</sup> siguiendo en cierta manera el modelo del cine Elíseos.<sup>395</sup> Finalmente, esta decoración fue sustituida por una bóveda más sencilla en la que se incluyó la realización de una pintura mural que concentraba el potencial decorativo de la sala. Precisamente, lo más importante de este proyecto arquitectónico, que resultaba «penosamente anticuado» por insistir en fórmulas de carácter historicista y académico ya superadas,<sup>396</sup> era el aspecto decorativo de las instalaciones y, en concreto, la pintura mural de la sala de exhibición, pintada por Luis Berdejo y que «debe ser considerada como el valor artístico más notable de las instalaciones del viejo cine Latino».<sup>397</sup> El encargo pudo venir de la mano de Luis Burillo, aparejador en la construcción del Latino e íntimo amigo del pintor, quien podría haber sugerido la posibilidad de que fuera Berdejo el autor del mural,<sup>398</sup> por el que recibió la cantidad de

392 Op. Cit., MARTÍNEZ HERRANZ, *Los cines en Zaragoza...*, pp. 139-142.

393 Archivo Municipal de Zaragoza, Caja 200599 Expediente 2752/52.

394 *Ibidem*.

395 Op. Cit., MARTÍNEZ HERRANZ, *Los cines en Zaragoza...*, p. 144.

396 Este cine resultaba retardatario al compararlo con otros de reciente construcción como el cine Coso o el Monumental, donde se aplicaron presupuestos arquitectónicos de mayor modernidad.

397 Op. Cit., MARTÍNEZ HERRANZ, p. 146.

398 NAVARRO LÓPEZ, Manuel y OLIVÁN BAILE, Francisco, *Sesión necrológica en memoria del Ilmo. Sr. D. Luis Berdejo Elipe por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, celebrada en sesión pública solemne, que tuvo lugar el día*

42.000 pesetas.<sup>399</sup> Éste era uno de los artistas más afamados y reconocidos del panorama artístico aragonés, con un considerable número de premios oficiales en su haber,<sup>400</sup> sin embargo cuando recibe este encargo su periodo de mayor esplendor artístico ya había pasado; Berdejo se encontraba en una fase de estancamiento creativo, caracterizada por la reiteración de la fórmula del cubismo clasicista de aire ingresco que le había dado el reconocimiento, un lenguaje plástico entre lo académico y la vanguardia que, por otra parte, se adaptaba muy bien al proyecto arquitectónico de Carqué.

El mural estaba destinado a decorar el techo de la sala de exhibición, una localización de marcado poso tradicional, más propia de la arquitectura teatral<sup>401</sup> que de los nuevos cines, donde las pinturas se situaban en puntos visibles de la zona de acceso. No obstante, no debe extrañarnos que el arquitecto se decidiera por esta localización puesto que el Latino se encontraba más apegado a la arquitectura tradicional de aire historicista que a la moderna arquitectura cinematográfica que se estaba haciendo en ese momento y a la que el propio arquitecto había contribuido con salas tan destacadas como el Monumental o el Variedades.<sup>402</sup>

El tema elegido por el artista para realizar el mural fue Apolo y las Musas del Parnaso, un tema clásico muy tratado a lo largo de la Historia del Arte, pero que en este caso, debido a su localización en un cine, adquirió un matiz diferente: «La mejor prueba de que el cine no es un arte es que no tiene Musa». Las palabras pronunciadas por Eduardo Torres parecen ser desafiadas por Berdejo al tratar este asunto en un cine e intentar dar así presencia al Séptimo Arte en el Parnaso. A lo largo del proceso creativo, Berdejo realizó varios bocetos, uno de los cuales, concretamente *La fama coronando a las musas*, le valió la Medalla de Honor de la Sección de Arte Decorativo en el X Salón de Artistas Aragoneses.<sup>403</sup> Para la realización de este mural de 80m<sup>2</sup> de superficie total, el artista dividió el lienzo en grandes rectángulos que, pintados al óleo en una de las salas del Museo Provincial,<sup>404</sup> fueron adheridos al muro, unidos entre sí y retocados en conjunto *in situ*. Tras la inauguración del cine el 26 de febrero de 1954, la obra fue recibida con un entusiasmo exacerbado:

Este techo pintado, que aparte de dos o tres obras conocidas y de las cúpulas de algunos templos, constituye la obra de mayor grandiosidad en este tipo, que se haya acometido en estos últimos años, es una magistral realización de acierto plástico y difícil perspectiva en la que conforme al destino del local y al carácter asociativo que para todas las artes reclama el cine se ha representado a las Nueve Musas rodeando el carro de Apolo, arrastrado por los caballos de la Fantasía... La mencionada obra de la que nos ocuparemos especialmente por tratarse de una verdadera y notable manifestación artística ha sido realizada con el carácter equilibrado y sereno, así como con la armonía de color que el sitio y el fin requieren.<sup>405</sup>

---

27 de marzo de 1981, con la intervención de los M.I. Sres. Académicos, D. Manuel Navarro López y D. Francisco Oliván Baile, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1982, p. 57.

399 GARCÍA GUATAS, Manuel, «Nostalgia de París y Roma» en *Luis Berdejo. Exposición antológica*, Gobierno de Aragón, ayuntamiento de Zaragoza, 1984, p. 54.

400 *Ibidem*, pp. 53 y 54.

401 Sobre el tema de la localización de la pintura mural en el techo de la sala de exhibición y su vinculación con la arquitectura teatral consideramos muy significativa la polémica y el debate que generó la intervención pictórica de Carlos Lara en el techo del Teatro Real, LARA, Carlos P., «La pintura del techo del Teatro Real», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 170, febrero 1956, pp. 39-48.

402 *Op. Cit.*, MARTÍNEZ HERRANZ, *Los cines en Zaragoza...*, p. 140.

403 ANÓNIMO, «Fallo del X Salón de Artistas Aragoneses», en *Heraldo de Aragón*, 17 de octubre de 1952, p. 5.

404 BUJ, Marcial, «Luis Berdejo, el pintor de Teruel que expuso en Pittsburch con Picasso y Dalí» en *Heraldo de Aragón*, 18 de septiembre de 1953, p. 4.

405 ANÓNIMO, «Inauguración del Cine Latino en la calle de Estébanes» en *Heraldo de Aragón*, 27 de febrero de 1954, p. 5.

Aunque no se puede negar que se trata de una obra notable, nuestra consideración sobre la misma se aleja de esa opinión entusiasmada, que hay que entender dentro de los últimos coletazos de la posguerra y de una tibia actividad artística, en la que esta obra supuso toda una novedad.<sup>406</sup>

Berdejo resolvió el mural con una composición triangular, clásica y simétrica, centralizada en la imagen de Apolo conduciendo el carro tirado por los Caballos de la Fantasía, a cuyo alrededor se disponen las musas siguiendo una distribución ordenada, piramidal envolvente y curvilínea. Mientras que la representación de Apolo se ajusta a los cánones clásicos, las musas carecen de ese aire al no estar dotadas del atributo que las identifica, en algunos casos, y mostrar el aspecto, tanto en la vestimenta como en el peinado, de sus características mujeres de los años veinte y treinta, aunque sin llegar a la frescura de ese periodo. Por supuesto, ni rastro de desnudos en la representación de las musas.

El eje central, dominado por la imagen de Apolo, protagonista del conjunto, se destaca por medio de una fuerte iluminación que contrasta con el resto de la composición, ocupada por las musas y donde predomina el efecto de sombra y claroscuro que acentúa la volumetría de las figuras. En este fondo, que se distribuye en marcadas franjas verticales y superficies de nubes, se aprecia una escasa ambientación atmosférica donde se superponen los personajes vestidos con túnicas de pliegues rotundos y volumétricos. Las musas aparecen volando o sentadas alrededor de Apolo, dibujadas desde diferentes puntos de vista y en diferentes posiciones, lo que concede dinamismo a la escena. Las figuras adquieren así el rol de meros iconos, sin apenas relación entre ellas, con el único cometido de resolver el ejercicio compositivo del mural. Sus formas son plenas, de suaves anatomías y duros contornos, y las proporciones armónicas y perfectas, muy cercanas al tratamiento escultórico, como bien se comprueba en la imagen de Apolo, cuyo estatismo, rigidez escultórica y hieratismo contrasta con el dinamismo de la pareja de caballos que le precede.

Este mural se convirtió en una de sus obras predilectas, a la que solía visitar regularmente, «se sentaba, y estaba alrededor de una hora contemplando lo que había hecho».<sup>407</sup> Con el cierre del cine y su transformación en bingo, la pintura comenzó a oscurecerse y los lienzos a desprenderse, llevando a cabo el propio Berdejo la restauración<sup>408</sup> de la obra, oportunidad que aprovechó para realizar algunos cambios en la obra, tal y como se deduce de la comparación de la obra en las fotografías existentes.

En resumen, el Cine Latino, inaugurado el 26 de febrero de 1954 y clausurado en agosto de 1979, sólo es destacable por su valor constructivo y la pintura del techo realizada por Luis Berdejo. No hay ni renovación estilística ni innovación tipológica, pero sí que hay al menos un cuidado exquisito en la decoración y una preocupación evidente por los aspectos ornamentales.

### **El gran *panneau* de Andrés Conejo para el Cine Palafox**

Las expectativas generadas por el gran complejo que se iba a construir en el Paseo de la Independencia, calificado como «la más importante obra de urbanización de la iniciativa privada en Zaragoza»,<sup>409</sup> no defraudó a la ciudadanía: Cine Rex, Cine Palafox, edificio de viviendas y oficinas,

406 FATAS OJUEL, Guillermo, «El año artístico en Zaragoza», en *Amanecer*, 1 de enero de 1955, p. 8. En esta nota no se habla en concreto del mural de Berdejo, sino de los realizados por Conejo y Ciria, que son considerados como una de las notas más destacadas dentro de la estancada actividad artística de la ciudad.

407 Op. Cit., NAVARRO LÓPEZ y OLIVÁN BAILE, *Sesión necrológica en memoria del Ilmo. Sr. D. Luis Berdejo Elipe por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis...*, p. 58.

408 *Ibidem*.

409 ANÓNIMO, «La más importante obra de urbanización de la iniciativa privada en Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 12 de mayo de 1954, p. 4.



hotel y pasaje comercial,<sup>410</sup> en resumen, toda la serie de servicios que la sociedad del momento empezaba a demandar, animada por el incipiente desarrollo experimentado en esos años. Dentro de este gran proyecto diseñado por José de Yarza García y Teodoro Ríos Usón, y promovido por Zaragoza Urbana S.A., los elementos más importantes fueron el pasaje comercial y los cines Rex y Palafox, inaugurados el 12 de mayo y el 5 de octubre de 1954<sup>411</sup> respectivamente. Mientras que el primero fue concebido como una sala más modesta, el Palafox se proyectó como una sala de lujo en cuya construcción «no había restricciones económicas, y se pudo echar el resto en todos los detalles de acabado»,<sup>412</sup> entre los que indudablemente se encontraba la decoración de las instalaciones y, por tanto, la gran pintura mural que Andrés Conejo realizó para el vestíbulo. De este modo, el Palafox se posicionó, incluso antes de su inauguración, como uno de los cines más importantes del panorama zaragozano, tanto por su calidad tecnológica y arquitectónica como por la belleza y suntuosidad de sus instalaciones, que le convertían en «un verdadero acontecimiento de esta clase de construcciones, pudiendo parangonarse con los mejores de Europa».<sup>413</sup> En esta consideración jugó, sin duda, un papel esencial el imponente vestíbulo, llegando incluso a señalar que «No se puede hablar de la nueva sala sin referirnos a su magnífico acceso por una escalinata de doble arranque y el hermoso hall, espléndidamente iluminado y decorado por un monumental panel del pintor español Andrés Conejo».<sup>414</sup> Y es que frente a los vestíbulos de dimensiones reducidas o proyectados con austero decoro, el del Palafox parecía tomar el testigo del Dorado, convirtiendo el hall en un espacio de importancia comparable a la sala de exhibición.

Dentro de este espacio, el elemento protagonista era sin duda la escalera que conducía a la primera planta y a la que se le dio un tratamiento especial. En lugar de proyectarla desde un punto de vista estrictamente funcional, se optó por concederle además un valor representativo, lo que se materializó en una escalera inspirada directamente en la arquitectura del Movimiento Moderno,<sup>415</sup> muy cinematográfica, con un campo visual de marcada profundidad, que parecía ser una actualización de la tradicional tipología de escalera de aparato. Sus posibilidades escenográficas fueron potenciadas por los arquitectos mediante la inclusión de una pintura mural en el paño que, concebida como co-protagonista de este espacio, corría junto a la escalera, prolongando la perspectiva y el efecto escenográfico de ésta, además de concentrar en este ángulo la fuerza visual del vestíbulo.

El artista, a elección de Felipe Sanz, director de Zaragoza Urbana, fue Andrés Conejo, con una carrera artística centrada principalmente en Madrid y Roma, y cuyos únicos contactos con la ciudad se habían producido en 1950 con motivo de una exposición realizada en la Sala Libros,<sup>416</sup> en la que obtuvo una buena acogida entre la crítica. El encargo llegó a través del diplomático Ramón Martínez Artero, quien gracias a su posición en Roma, donde estaba instalado, actuaba como protector de los pintores españoles que llegaban a la ciudad eterna. Su amistad con Ángel Sanz, hijo de Felipe

410 Esta tipología se generalizó en aquellos años, como vemos en el Cine Olimpia de Bilbao o el Cine Avenida de Burgos.

411 ANÓNIMO, «Cine Rex, hoy inauguración», en *Heraldo de Aragón*, 12 de mayo de 1954, p. 4 y ANÓNIMO, «Inauguración del Cine Palafox», en *Heraldo de Aragón*, 5 de octubre de 1954, p. 3.

412 RÍOS, Teodoro y YARZA, José de, «Edificio "Zaragoza Urbana S.A.", en Zaragoza», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 165, septiembre 1955, p. 3.

413 ANÓNIMO, «La más importante obra de urbanización de la iniciativa privada en Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 12 de mayo de 1954, p. 4.

414 ANÓNIMO, «Inauguración del Cine Palafox», en *Heraldo de Aragón*, 5 de octubre de 1954, p. 3.

415 Op. Cit., MARTÍNEZ HERRANZ, *Los cines...*, p. 173.

416 L.T., «La Sala Libros, en su décimo aniversario, y la pintura moderna», en *Heraldo de Aragón*, 11 de marzo de 1950, p. 3.



Sanz, le llevó a recomendar a Conejo como un posible autor, puesto que en aquellos años había realizado un mural para un restaurante de Roma.<sup>417</sup>

Sobre una gran superficie, utilizando una técnica mixta de óleo y pintura plástica sobre tablex, Conejo realizó una composición muy decorativa, inspirada en el mundo de las artes escénicas, en la que representaba una actuación donde tomaban parte la Danza clásica, la Música, la *Commedia dell'Arte* y el Circo, es decir, bailarines, equilibristas orientales, músicos y personajes como Arlequín o Polichinela, que venían protagonizando la obra del pintor desde años anteriores. La primera dificultad que presentaba el mural era cómo resolver la composición en una superficie de tan amplias dimensiones, para lo cual se inclinó por la creación de un gran escenario en el que no había una acción protagonista sino pequeños grupos de personajes distribuidos a lo largo de toda la superficie. La segunda cuestión a solventar era la presencia de la escalera junto al mural. Su intromisión física condicionaba la composición y la distribución de las figuras, limitación que supo utilizar en su provecho, tal y como ha señalado Amparo Martínez,<sup>418</sup> para reproducir en la pintura un espacio ficticio que prolongaba el espacio real del hall, consiguiendo así una sintonía y armonización con el marco arquitectónico y espacial del vestíbulo. Esto se traducía en una composición en tres alturas, correspondientes con los tres niveles existentes en el vestíbulo: la planta baja o entrada a platea, la altura media coincidente con la escalera y la primera planta de acceso al anfiteatro; al igual que en el espacio real, esta diferencia de alturas se salvaba por medio de una escalera que el artista reprodujo tomando como modelo la existente en el hall. De esta forma, la distribución en tres alturas supuso la creación de tres escenas claramente diferenciadas entre sí y, a su vez, unidas con fluidez por medio de las transiciones y por el gran cortinón teatral que enmarcaba los laterales y la parte superior de la composición. Para solventar la representación espacial, Conejo recurrió a la creación de un gran escenario con un suelo geometrizado en el que jugaba con la idea de trampantojo al recrear la solería del hall, fusionando el espacio real del vestíbulo y el ficticio del mural, y de paso prolongar la perspectiva de la escena.

La zona baja es la mejor resuelta y más compleja por los abundantes personajes que aparecen: arlequines, músicos, bailarinas y equilibristas se disponen en grupos, sin mantener comunicación entre sí, contagiados por el aire taciturno que emana de la melancólica escenografía teatral ante la que se encuentran. Bajo la luna y las retorcidas y desnudas ramas que aparecen al fondo, encontramos figuras especialmente destacadas como el arlequín con mandolina, que nos trae ecos de Picasso, o el grupo de equilibristas chinos, que con sus acrobacias conducen nuestra mirada hacia la escena central. Al ambiente nocturno le sucede un interior fuertemente iluminado y desprovisto de elementos decorativos, centrando la atención un grupo de bailarines que danzan bajo el foco de luz que surge de la abertura central de un ventanuco y que recuerda a los vanos a través de los cuales se llevaba a cabo la proyección de películas. La iluminación da claridad a la escena y genera la idea profundidad del espacio gracias a la diagonal que dibuja el haz de luz, que a su vez enfatiza la idea de movimiento y dinamismo que transmiten los bailarines con sus saltos y piruetas. No queremos perder de vista el hecho de que el foco se dirija hacia el rellano central de la escalera, un recurso utilizado por el pintor para remarcar la vinculación entre la escena y la altura media a la que antes nos referíamos. El paso a la tercera y última escena se realiza por medio de las dos bailarinas dispuestas en la parte alta que nos dirigen por medio de sus miradas a la pareja vestida de época. Esta es la zona con menor interés de todo el mural por la

---

417 Entrevista mantenida con Felipe Sanz Portolés el 19 de noviembre de 2010. Éste nos dio a conocer el modo en cómo surgió el encargo, así como la existencia de una pintura mural de Andrés Conejo en un bar de Roma.

418 Op. Cit., MARTÍNEZ HERRANZ, *Los cines en Zaragoza...*, p. 175.

solución más sencilla y el menor cuidado en su factura, algo que se debió a la imperiosa necesidad de terminar inmediatamente la obra.<sup>419</sup> Con esta pareja y con la naturaleza muerta musical, que actúa como elemento de transición, se cierra la composición, aunque la representación continúa bajo la escalera con una sencilla escena protagonizada por una bailarina y un arlequín conversando.

Esta obra, dominada por el juego de luces y sombras y la geometrización del espacio y de los propios personajes a través de su vestuario, constituye toda una dedicatoria al mundo de la farándula, del que exhibe una imagen cruda y desencantada. Los diferentes grupos y personajes que pueblan la obra muestran un aislamiento interior, una ausencia de comunicación que contribuye a crear ese sentimiento de melancolía y decadencia que respira la obra. A su vez, el conjunto transmite dinamismo, agilidad grácil a través de los movimientos suaves y elegantes de los personajes que, en sus saltos, en sus gestos y su actitud declamatoria, dibujan líneas abiertas y diagonales que otorgan al conjunto un aire ascensional que enlaza con la propia ascensionalidad de la escalera. A pesar de esta vitalidad gestual y temática amable, el mural exhala un aire de tristeza a través de sus bailarinas de rostros inexpresivos y arlequines tocados con máscaras que, por su carácter abocetado, transmiten un gesto inquietante. Conejo crea así un oxímoron pictórico en el que combina la alegría y vitalidad de la actividad escénica con la melancolía de sus intérpretes, una constante de la obra de Conejo que entronca directamente con el mundo sórdido retratado por Goya, Eugenio Lucas o Solana.<sup>420</sup>

Su localización presidiendo el vestíbulo, el amplio campo visual, que permite contemplarlo tanto desde la planta baja como desde la primera planta, así como su fuerza iconográfica y compositiva, convierten a esta pintura en un elemento con un potente valor simbólico, representativo del Palafox y su historia, así como una de las mejores pinturas murales de la ciudad. El resultado obtenido también debió satisfacer al artista que reprodujo en algunas de sus obras siguientes detalles presentes en el mural, como es el caso de *Máscaras italianas*, con el que ganó el Premio Extraordinario de la Diputación de Alicante de 1956,<sup>421</sup> o *Composición*, realizada en 1962.

A raíz del éxito obtenido con esta obra, Conejo estableció con Zaragoza una relación profesional más estrecha que le llevó a exponer en la muestra colectiva que la sala Libros celebró en noviembre de 1956,<sup>422</sup> a participar en la I Bienal de Pintura «Premio de Zaragoza» de 1962 con dos vistas de Zaragoza, siendo galardonado con el Diploma de Honor por una de esas obras, titulada *Paisaje*,<sup>423</sup> y por último, a realizar en 1967 una nueva pintura mural para otro cine perteneciente también a Zaragoza Urbana, en este caso el Rex.

### La fauna ibérica de Javier Ciria en el Teatro-Cine Fleta

Al antiguo Iris Park, un complejo de ocio construido en la década de los treinta, le sustituyó en la década de los cincuenta el nuevo Teatro-Cine Iris (posteriormente conocido como Teatro Fleta) regentado por la Empresa Parra y diseñado por el arquitecto José de Yarza García<sup>424</sup> como un edificio

419 Durante nuestra entrevista, Felipe Sanz nos relató cómo se le ordenó al pintor la inmediata finalización de la obra ante la próxima inauguración del cine.

420 VÁZQUEZ LÓPEZ, Isabel, «La pintura de Andrés Conejo Merino», en MOSQUERA PEDROSA, Juan (Comisario), *Andrés Conejo 1914-1992*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, p. 61.

421 *Ibidem*, p. 21.

422 ANÓNIMO, «Exposición conmemorativa en la sala Libros», en *Heraldo de Aragón*, 24 de noviembre de 1956, p. 3.

423 ANÓNIMO, «Han sido entregados los premios de la I Bienal de Pintura de Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 30 de mayo de 1962, p. 5; AZPEITIA, «I Bienal de Pintura “Premio de Zaragoza”», en *Heraldo de Aragón*, 13 de junio de 1962, p. 5.

424 Op. Cit, MARTÍNEZ HERRANZ, *Los cines en Zaragoza...*, pp. 186-203.

plurifuncional dedicado al teatro, al cine, a la celebración de congresos y al comercio, aunque finalmente este último aspecto no llegó a materializarse.<sup>425</sup> El Fleta nació como uno de los edificios de cine y teatro más importantes de la ciudad por su capacidad para 1700 personas y por marcar todo un hito dentro la práctica arquitectónica zaragozana.<sup>426</sup> En el proyecto, Yarza planteaba una solución distinta a la realizada en el Palafox, pero con algunos puntos en común como era el ya comentado deseo de asociarlo con un pasaje comercial, la importancia concedida a la presencia de las escaleras o la introducción de una pintura mural. También, de manera semejante al Palafox, el acceso al teatro se efectuaba a través del vestíbulo de la planta calle que conducía por distintas escaleras a un segundo vestíbulo presidido por una larga pared en la que se abrían un total de ocho puertas que comunicaban con el patio de butacas. En agosto de 1953,<sup>427</sup> antes de que se iniciara el derribo del antiguo complejo del Iris Park, José de Yarza propuso al pintor Javier Ciria, artista zaragozano afincado en Barcelona, la realización de una pintura mural con la que animar la desnudez y las largas dimensiones de esta pared que presidiría el segundo vestíbulo. El encargo se estableció de manera informal entre el arquitecto y el pintor, aunque quedaba pendiente la conformidad de los Parra, que aprobaron tanto la decisión de incluir un conjunto de pintura mural como su autoría.<sup>428</sup> Yarza continuaba así la solución que por esas fechas estaba desarrollando en el proyecto para Zaragoza Urbana, es decir, decorar con una pintura mural una superficie de gran amplitud situada en el vestíbulo, si bien en este caso encomendó la tarea a Ciria por la relación de amistad que les unía y, quizá también, animado por el periodo de reconocimiento que el pintor estaba viviendo en Zaragoza.

Por cuestiones presupuestarias, los Parra, Yarza y Ciria decidieron que en lugar de ocupar toda la extensión de la pared, algo que suponía un coste elevado, la pintura se situaría en la parte central, dejando desnudos los extremos del muro.<sup>429</sup> Aunque la ejecución definitiva de la obra no empezaría aproximadamente hasta el mes de junio de 1954, Ciria realizó los primeros dibujos en el verano y en el invierno de 1953, consistentes en la representación de paisajes montañosos poblados por cabras hispánicas, vistas desde diferentes perspectivas,<sup>430</sup> un asunto que no mostraba ninguna vinculación con el mundo de las artes escénicas, pero que correspondía con la temática habitual en la obra de Ciria.

La ejecución del mural arrancó en julio de 1954<sup>431</sup> con la realización de dos paneles a situar sobre las puertas de acceso en la zona central de la pared y protagonizados por dos de sus grandes aficiones, el reino animal y el baile. Ante un fondo neutro de color ocre, el panel de la derecha mostraba cuatro ciervos y cuatro rebecos acompañados de una representación de formas «venosas, complicadas como

425 Ibidem, pp. 190 y 195-196.

426 MARTÍNEZ HERRANZ, «El teatro-cine Fleta y la renovación de la arquitectura zaragozana en la década de 1950», en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 14, 1999, pp. 391-413.

427 Podemos establecer esta fecha gracias al dibujo realizado por Ciria para el Teatro Fleta y firmado en agosto de 1953 (Archivo personal de Andrés Álvarez García). Ante los infructuosos intentos de búsqueda documental sobre esta obra de Ciria, así como de sus otros dos murales, nos pusimos en contacto con Álvarez por ser el actual propietario del archivo personal de Javier Ciria. Él puso a nuestra disposición todo el material existente sobre la producción mural del pintor en la ciudad, entre el que se encontraba especialmente detallado el encargo para el Fleta. Gracias a la documentación hemos podido identificar los animales representados y el significado de algunas de las figuras protagonistas.

428 Entrevista mantenida con Santiago Parra el 3 de diciembre de 2010.

429 Ibidem.

430 A pesar de que Ciria debió estudiar de manera cuidada la composición de la obra, no hemos encontrado ningún boceto de conjunto de la obra sino diversos estudios de los animales y de los personajes representados.

431 Por la documentación conocemos que en julio y agosto realizó el mural protagonizado por la bailarina y durante el mes de septiembre el dedicado a Mephisto.

raíces o arterias».<sup>432</sup> El motivo principal del panel lo constituía una apasionada bailarina flamenca, que parecía más adecuada como protagonista de un mural situado en un teatro-cine que la representación animal que le acompañaba. El hecho de introducir la imagen de una bailaora, tomada de una publicación sobre baile,<sup>433</sup> respondía una vez más al gusto del pintor, que se confesaba un gran aficionado al flamenco, tal y como atestiguan sus pinturas dedicadas a este tema o las afirmaciones dejadas en sus diarios personales. Sin embargo, su combinación con el grupo de cérvidos arrojaba un resultado un tanto extraño, aunque sumamente personal y en la línea de su obra de caballete. En el segundo panel, situado a la izquierda, el autor seguía un planteamiento semejante al crear una escena integrada por dos gamos, un ciervo, una garza gris, tres cabras hispánicas y un misterioso personaje fantástico, que daba un aire surrealista al ambiente y que correspondía al mítico Mephisto, incidiendo de nuevo en la curiosa combinación del reino animal y de las artes escénicas.

En el mes de noviembre,<sup>434</sup> al poco tiempo de finalizar estas dos pinturas, Ciria recibió el encargo de ampliar el conjunto mural con tres nuevos paneles de menores dimensiones en los que representó escenas más sencillas protagonizadas por aves de diferentes especies;<sup>435</sup> el conjunto volvería a ampliarse una vez más, aunque ésta vez con dos paneles de factura rápida y poco cuidada que el artista realizó ya en Zaragoza y con las que se cerraba la composición.<sup>436</sup> Se diferencian así tres fases de creación, la primera correspondiente con los dos paneles centrales, la segunda dedicada a la realización de los tres paneles de menor tamaño y una tercera, casi improvisada, que dio lugar a los paneles de los extremos. El resultado era un mural compuesto por siete paños rectangulares de los cuales, cuatro medían 1'70×6 m, y tres 0'50×3 m. aproximadamente, distribuidos a lo largo del muro mediante la alternancia de los paneles grandes y pequeños, lo que arrojaba una dimensión total de 1'70×35 m.<sup>437</sup> De estos siete paneles, dos (los correspondientes a los extremos del mural, que a su vez se subdividían en ocho paneles de pequeño tamaño) fueron pintados al óleo sobre plafones de escayola, unidos y reforzados en su parte posterior con una estructura de cañas, yeso y estopa, y los cinco restantes (subdivididos en otros siete paneles) en óleo sobre tablex. En ambos soportes, aplicó una capa preparatoria de escayola y dextrina a la que dio un acabado rugoso con una entonación final de color ocre sobre la que llevó a cabo la ejecución de la obra, realizada con la misma irregularidad que había manifestado en la preparación del soporte. Esto se tradujo en el uso de una pincelada muy cargada, aplicada con una gestualidad corta y fuerte, y otra más diluida con un efecto de barrido, que dejaban, en ambos casos, la capa preparatoria a la vista. Todo ello concedía un aspecto expresionista que potenciaba la semejanza plástica entre la producción de Ciria y la pintura rupestre, de la que era admirador. Desde el punto de vista compositivo, dada su organización en paneles claramente diferenciados, realizó un tratamiento individualizado en cada uno de éstos,

432 BORAU, «Tres ejemplos de colaboración entre pintura y arquitectura», en *Heraldo de Aragón*, 24 de febrero de 1955, p. 7.

433 Encontramos esta imagen dentro de la documentación del pintor que guarda Andrés Álvarez.

434 En el dossier de trabajo de Javier Ciria, encontramos este segundo encargo fechado en noviembre de 1954. Archivo de Andrés Álvarez García.

435 De estos tres paneles, uno se situaba en el centro, separando las dos pinturas principales, y los otros dos flanqueando estas dos pinturas protagonizadas por la flamenca y Mephisto. En la tabla central se representaban siete abubillas, en la de la derecha un pico verde y una urraca, y en la de la izquierda tres perdices rojas.

436 Estos dos paneles se realizaron en el último momento, ya en Zaragoza, por lo que no hay noticia de esta ampliación en el plan de trabajo establecido por Ciria para el proyecto del Fleta.

437 Mural antesala patio de butacas-Teatro Fleta-Zaragoza-Javier Ciria Escardivol. Memoria sobre la intervención consistente en el desmontaje y protección del mural. Octubre 2001. ABSIS Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Gonzalo Martí y Rosa Senserrich.

de modo que tanto podían ser vistos de manera aislada como en conjunto, puesto que de la concatenación de los diferentes paneles surgía el ritmo interno del mural a pesar de haber sido hechos de manera independiente y en fases distintas. La composición parece seguir una especie de cadencia musical interna, por la que los primeros paneles presentan unos motivos muy sencillos que se van intensificando hacia el centro de la composición para suavizarse de nuevo en los últimos paneles. Las formas sinuosas y ascendentes, los movimientos ágiles, enérgicos y en escorzo de los animales y de los personajes representados confieren a la obra los rasgos y el dinamismo que dan personalidad a este mural.

La inauguración del Fleta tuvo lugar el 24 de febrero de 1955<sup>438</sup> y fue acogido con entusiasmo por los asistentes que «tuvieron muchos elogios para estos frescos y felicitaciones para su autor».<sup>439</sup> La buena recepción de la obra entre la crítica<sup>440</sup> y el público, así como el éxito de las exposiciones que en esos años realizó en Zaragoza, contribuyeron a que se le encargaran dos pinturas murales más en la ciudad, sin contar otros proyectos no materializados.<sup>441</sup> Sin embargo, lo cierto es que la importancia de esta obra, caracterizada por cierta ingenuidad, radica no tanto en su valor artístico como en el hecho de ser uno de los ejemplos de pintura mural en cines realizados en aquella época en la ciudad, una importancia que se acentúa al ser uno de los escasos testimonios originales que se conservan del maltratado Fleta que, a pesar de su condición de BIC, ha llegado a nuestros días casi completamente desmantelado. Para asegurar la conservación de esta pintura, la obra fue arrancada del muro del vestíbulo por Rosa Senserrich y Gonzalo Martí entre el 1 y el 20 de octubre de 2001, y posteriormente almacenada en la antigua Universidad Laboral,<sup>442</sup> de donde ha sido recuperada, a la espera de ser restaurada por la Escuela Taller de Restauración<sup>443</sup> del Gobierno de Aragón con la intención de devolverla, algún día, al espacio para el que se realizó.

### La vuelta de Andrés Conejo a Zaragoza y su actuación en el cine Rex

La calle Requete Aragonés, actual Cinco de Marzo, era en la década de los sesenta una de las vías con más actividad del centro de la ciudad; allí se congregaban el pasaje Palafox, el Café Niké, el Río Club y otros locales de ocio de la ciudad, entre ellos el cine Rex que en 1966, algo más de diez años después de su apertura, era objeto de una reforma en la portada y en el acceso al cine.<sup>444</sup> Poco tiempo después de que éstas finalizaran, el cine sufrió un incendio que obligó a emprender nuevas obras, concernientes al aspecto decorativo puesto que estructuralmente el suceso no afectó al inmueble. Este trabajo corrió a cargo del decorador Luis García que diseñó la «ornamentación

438 ANÓNIMO, «Hoy se inaugura el nuevo Teatro Iris», en *Heraldo de Aragón*, 24 de febrero de 1955, p. 3.

439 P.C. DE C., «Ayer fue bendecido e inaugurado el nuevo Teatro Iris», en *Heraldo de Aragón*, 25 de febrero de 1955, p. 3.

440 ANÓNIMO, «Pintura murales de Javier Ciria», en *Heraldo de Aragón*, 2 de enero de 1955, p. 9; BORAU, «Tres ejemplos de colaboración entre pintura y arquitectura», en *Heraldo de Aragón*, 24 de febrero de 1955, p. 7.

441 Las obras realizadas fueron las del Seminario de la Institución Fernando el Católico y el nuevo Mercado de Pescados, mientras que aquella no materializada estaba destinada al Colegio Mayor Pedro Cerbuna, según hemos podido conocer gracias a los bocetos conservados dentro del archivo del pintor.

442 Boletín Oficial de las Cortes de Aragón, n.º 37, Año XXII, 13 de enero de 2004, p. 1528.

443 PAYUETA MARTÍNEZ, Alicia, MORALES RAMÍREZ, Susana, «Los murales de Javier Ciria procedentes del Teatro Fleta de Zaragoza. Parte I Proyecto para su restauración», en *Kausis*, n.º 7, junio 2010, pp. 25-35; GARCÍA, Mariano, «Fauna ibérica para las paredes del Teatro Fleta», en *Heraldo de Aragón*, 14 de marzo de 2010, p. 16. Queremos dar las gracias a José Manuel López, director de la Escuela Taller, y a su personal por mostrarnos el mural y facilitarnos las imágenes, los datos y los documentos que nos han permitido llevar a cabo el estudio del mismo.

444 A.M.Z., Caja 201863 Expediente 464/67.



exterior e interior del cine, el retapizado de las butacas en cuero rojo y el recubrimiento de las paredes con paneles de madera y apliques metálicos»,<sup>445</sup> rematando las obras con la realización de una pintura mural en el hall de acceso.

Para desempeñar esta tarea se contó de nuevo con la colaboración del pintor Andrés Conejo, probablemente, por el buen resultado obtenido en el mural del Palafox, pero también como una forma de acentuar la conexión entre ambos cines. La obra, realizada al óleo y acrílico sobre táblex, recubriría una de las paredes del hall, aunque carecía de la envergadura, del empaque y del carácter escenográfico que veíamos en la pintura realizada para el vestíbulo del Palafox. En concreto, se trataba de una superficie irregular, por lo que la primera cuestión a solventar fue la de idear una composición que se adaptara a las características de la pared. Para ello, Conejo trazó dos haces de luz, a la manera de lo hecho en el Palafox, que surgían del vértice superior y de un lateral y que discurrían a lo largo del muro, delineando la diagonal trazada por la propia pared. En el centro y ante un fondo abstracto, Conejo dispuso la escena protagonista, impregnada de un ambiente taciturno e integrada por un grupo de saltimbanquis, una pareja de actores y un arlequín montado a caballo, enlazando con la temática del mural del Palafox y, en consecuencia, reforzando el vínculo entre estos dos cines. Pero lo cierto es que el resultado conseguido aquí poco tenía que ver con lo realizado en 1954. Alejada de la calidad y del interés de su obra anterior, Conejo planteó una solución decorativa mucho más sencilla que presentaba como única nota curiosa la vinculación con *El Guernica*, del que tomó algunos motivos que reinterpretó en el mural, véase la imagen del caballo, el brazo que sostiene la antorcha o el rostro que flota en lo alto de la composición. Frente al tratamiento más o menos pormenorizado del Palafox, las figuras del Rex no son más que siluetas planas coloreadas mediante una pincelada suelta y rápida, huyendo del detalle en su representación. La elegancia y el dinamismo se tornan rigidez e inexpressión en esta obra, que no gozó de la repercusión que sí tuvo su predecesora, debido a su sencilla ubicación y, sobre todo, a la propuesta pictórica del artista, mucho menos interesante y ambiciosa que la desarrollada en el Palafox.

Doce años después de la intervención de Ciria en el Fleta, Conejo volvía a Zaragoza para pintar este mural que, esta vez sí, era la última pintura realizada en un cine durante la dictadura y una de las últimas que se hacía dentro de un espacio de ocio. No hemos podido saber con certeza hasta cuando presidió la entrada del Rex, aunque barajamos el año 1993, momento en que se volvió a reformar el cine y se encargó una nueva pintura mural a la artista Darya von Berner. Sería entonces cuando se procedió a desmontar la obra, que quedó almacenada en el sótano del Hotel Palafox, propiedad de Zaragoza Urbana, donde permanece en la actualidad.<sup>446</sup>

### 5.1.2. La pintura mural en los cafés y restaurantes de Zaragoza

Zaragoza llama la atención por la belleza de sus escaparates, tanto que muchos de sus visitantes se asombran de esta faceta de su esplendor. Indudablemente, la profusión de escaparates es índice de prosperidad comercial. Arte y economía se prestan hermanadas en una superación de lo artístico y de lo económico.<sup>447</sup>

<sup>445</sup> Op. Cit. MARTÍNEZ HERRANZ, *Los cines en Zaragoza...*, p. 164.

<sup>446</sup> Así pudimos comprobarlo nosotros mismos, cuando nos pusimos en contacto con Zaragoza Urbana S.A. para conocer el paradero de esta obra que, muy amablemente, montaron en el sótano del hotel para que pudiéramos fotografiarla.

<sup>447</sup> CELMA, Ramón, «El Arte al servicio del comercio zaragozano en el Gran Concurso de Escaparates», en GÓMEZ PULIDO, P., (Dir.), *Gran concurso de escaparates. Zaragoza 1956-1957*, Zaragoza, Panamericana de Publicidad, El Noticiero, 1957.



A los cines, introductores de la pintura mural desde el ámbito privado en la primera mitad de los cincuenta, les sucedieron a partir de 1955 los nuevos comercios<sup>448</sup> y cafés abiertos en la ciudad, siguiendo la recién impuesta tendencia de encargar su diseño a un profesional y en los que la pintura mural, en ocasiones, estuvo también presente. Sin embargo, ninguno de estos dos aspectos era completamente novedoso; allá en los años 30, ésta había sido una práctica relativamente habitual en la que alcanzaron especial notoriedad, por su labor de escenógrafos y decoradores de bares y establecimientos, José y Mariano Codín, autores de las más modernas instalaciones realizadas en restaurantes y cafés de aquellos tiempos,<sup>449</sup> como los murales del Salduba o las decoraciones pictóricas del Miami, el Alaska o la huevería La Monumental. El estallido de la guerra y la crudeza de la posguerra que sobrevino después interrumpieron su intensa actividad, sin que llegara a retomarse hasta mediados de los cincuenta, aunque en esta ocasión por los nuevos decoradores y pintores que empezaban a menudear por la ciudad, provenientes buena parte de ellos del mundo de la ilustración comercial, especialidad que, ante la imposición de la fotografía en detrimento del dibujo, se vieron forzados a abandonar en favor de otras actividades paralelas. Hasta entonces, y especialmente en los años cuarenta, es difícil encontrar decoraciones murales en los cafés y restaurantes zaragozanos, salvo excepciones como las que realizaron hacia 1945 el ilustrador Manuel Bayo Marín en el bar Jauja,<sup>450</sup> Fermín Aguayo en 1952 para El trébol y José Orús en El buen temple<sup>451</sup> aproximadamente a comienzos de la década.

Fue sobre todo a partir de 1953, con la apertura de nuevos establecimientos y la reforma de los ya existentes, cuando empezó a ser habitual en Zaragoza el diseño de escaparates<sup>452</sup> y de interiores, una labor que si en otras ciudades, como Madrid, corrió a cargo de arquitectos, aquí recayó en manos de los decoradores. Loscertales, Fernando Ballestín, Lázaro Castrillo, Antonio López Calderón, el Estudio Lápis o Maruvik<sup>453</sup> son algunos de los nombres que protagonizaron esta labor en la ciudad, publicitando sus servicios con grandes anuncios aparecidos en la prensa, un reflejo más de la vitalidad que por aquel entonces gozaba esta actividad. La pujanza del sector comercial zaragozano

448 SEPÚLVEDA SAURAS, Isabel, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 418-431.

449 LUCEA, Beatriz, «Codín Hnos. escenógrafos y decoradores», en *Pasarela Artes Plásticas*, n.º 11, mayo, 2001, pp. 38-46. YBER, «Miami, el café-bar que hace honor a su nombre cosmopolita», en *La voz de Aragón*, 28 de septiembre de 1933, p. 8; YBER, «Las obras del café “Alaska”», en *La voz de Aragón*, 30 de mayo de 1934, p. 11; YBER, «La nueva huevería “La Monumental” es un modelo de instalaciones», en *La voz de Aragón*, 29 de mayo de 1934, p. 14.

450 LABORDA, Eduardo, *Bayo Marín entre luces y sombras*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 128-129.

451 Entrevista mantenida con José Orús el 22 de octubre de 2010. No existen referencias sobre esta obra, por lo que los datos que ofrecemos sobre la misma fueron obtenidos en las conversaciones mantenidas con el pintor. El Buen temple, situado en la calle del Temple, era el bar donde Orús se reunía frecuentemente con amigos y conocidos para hablar de fútbol y tauromaquia. El hecho de ser un cliente habitual con el que mantenía una relación cordial, llevó al propietario a pedirle que realizara un mural para decorar el bar, del que no han quedado testimonios gráficos. Probablemente hubo otros casos similares, pero lo cierto es que no tenemos constancia de los mismos, bien porque su existencia pasó desapercibida o por su desaparición tras su destrucción o el cierre del negocio.

452 Destaca en este sentido el concurso organizado en 1951 por la Comisión de Festejos del Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza y el Comité de la XI Feria Oficial y Nacional de Muestras de Zaragoza, acontecimiento que obtuvo un «éxito unánime y rotundo», según recogía la prensa de la época. Entre diciembre de 1956 y enero de 1957, tuvo lugar el «Gran Concurso de Escaparates», celebrado organizado por Panamericana de Publicidad y apoyado por El Noticiero, y del que tenemos testimonios gráficos gracias al catálogo del concurso, facilitado amablemente por la centenaria tienda de moda infantil La Casa Blanca: GÓMEZ PULIDO, P. (Dir.), *Gran concurso de escaparates. Zaragoza 1956-1957*, Zaragoza, Panamericana de Publicidad, El Noticiero, 1957.

453 GRAU TELLO, M.ª Luisa, «Antonio Ruiz, decorador», en LABORDA, Eduardo (Comisario), *Antonio Ruiz Asensio. Zaragoza años sesenta, Palacio de Montemuzo, 7-26 septiembre*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2010.

también quedó reflejada en los diarios locales a través de las crónicas que, con una periodicidad casi diaria, narraban los actos de inauguración de comercios, bares y restaurantes, prestando una atención especial a la descripción de las nuevas instalaciones, donde se recurrió con cierta frecuencia a la estética estadounidense, especialmente por la influyente presencia de la Base militar.



**DECORACION**

Tener estética, es apreciar la diferencia que existe entre lo feo y lo bonito; es saber elegir los pequeños detalles que forman un conjunto armonioso.

Por intuición, nos atrae siempre la novedad y la belleza, pero es preciso orientar esta tendencia.

He aquí algunas fotografías de las obras ejecutadas bajo la Dirección de:

*Aut. d. Calderón*

Artista Decorador

que en su intento de superación constante ofrece sus ideas al servicio del progreso.

**SU DESPACHO  
OFICINA  
ESTABLECIMIENTO  
CHALET o PISO**

pueden convertirse en "actuales" si su decoración se pone al día.

**DISEÑOS Y PRESUPUESTOS SOBRE DEMANDA**

**LA DECORACION DE IMPORTANTES FIRMAS  
SON NUESTRAS MEJORES REFERENCIAS**

Paseo PAMPLONA, 1, 6.º **ZARAGOZA**  
Teléfono 14235  
**DESPLAZAMIENTOS a cualquier punto**

2. Anuncio de Decoración Calderón (*Heraldo de Aragón*, 18-10-1959, p. 57).

Las tiendas de «lujo», los restaurantes y los cafés fueron los primeros en demandar el servicio de estos profesionales: Las Vegas, el restaurante La Vital, el café París, la cafetería-heladería Italia, Jamaica bar, cafetería Niza, cafetería Copacabana, Club Roma, (no es casual esta elección de nombres, con los que se quería dar un aire internacional a los comercios), Creaciones Sender, dedicada a la venta de mobiliario, las mantequerías Vasconia y Juker,<sup>454</sup> especializadas en productos *delicatessen*, tiendas de ropa a medida como Gazo o zapaterías como Taboada. La importancia concedida al cuidado en la decoración convenció también a los dueños de negocios menos relevantes, es decir, aquellos destinados a los productos de primera necesidad, si bien con proyectos más sencillos que los realizados para las grandes tiendas, como los de la huevería «La Monumental» o «La nueva carnicería».<sup>455</sup> Aún a riesgo de resultar reiterativos, queremos insistir en una idea ya advertida, pero que consideramos de interés como es el hecho de que la decoración de escaparates y establecimientos influyera en la mejora estética del espacio urbano, en este caso, del zaragozano:

<sup>454</sup> ANÓNIMO, «Inauguración de Mantequerías Vasconia», en *Heraldo de Aragón*, 22 de diciembre de 1953, p. 6; ANÓNIMO, «Solemne inauguración de "Mantequerías Juker", un establecimiento que prestigia al comercio zaragozano», en *Heraldo de Aragón*, 29 de junio de 1958, p. 5.

<sup>455</sup> ANÓNIMO, «Reapertura de huevería "La monumental", en Candalija, 8», en *Heraldo de Aragón*, 22 de marzo de 1959, p. 12; ANÓNIMO, «"La nueva carnicería", modelo entre las de su género», en *Heraldo de Aragón*, 28 de abril de 1959, p. 13.

Una vez más hemos de insistir en la influencia decisiva que viene ejerciendo el comercio en la gran empresa de transformar Zaragoza en una ciudad abierta a todas las innovaciones de la vida moderna. Las calles de los sectores nuevos y las del casco antiguo están adquiriendo una fisonomía más agradable y sugestiva, un tono de mayor grandeza y suntuosidad gracias a las magníficas y espectaculares instalaciones del comercio, que en nuestra capital se ha incorporado definitivamente a las modernas tendencias, hasta el punto de que ya nada tiene que envidiar al de las más importantes ciudades de Europa.<sup>456</sup>

Si la fachada y el escaparate eran importantes, no menos atención concedían al interior, donde todo estaba estudiado hasta el mínimo detalle: distribución espacial, mobiliario, puntos de iluminación y la decoración, que podía incluir algún mural pictórico, cerámico o mosaico, especialmente a partir de la segunda mitad de la década y por influencia de las tendencias decorativas imperantes (lo que incluía la idea de integración de las artes) pero quizá también siguiendo el exitoso ejemplo de la mítica cafetería Las Vegas, que significó para el sector hostelero lo que el Dorado para los cines. A ello se refería años después la pintora M.<sup>a</sup> Pilar Burges, en un artículo dedicado a la presencia del arte en la hostelería:

Durante los años 1957, 1958 y 1959 los locales del gremio de la hostelería en Zaragoza fueron ejemplo claro de un nuevo estilo, adelantándose nuestra ciudad a muchas grandes capitales. En todo negocio de importancia fue reservada una pared, al menos, para decorarla con un gran mural y se dio el fenómeno de que al enriquecerse con valores plásticos nuevos, los establecimientos zaragozanos consiguieron un «boom» sin precedentes de público.<sup>457</sup>

Por norma general, fueron los decoradores quienes decidieron si la pintura mural formaría parte o no del diseño del local, aunque en determinados casos también fueron realizadas a instancias del propietario del negocio (El buen temple) o del propio pintor. Por ejemplo, Antonio López Calderón recurrió a ella, al menos, que tengamos constancia, en cuatro locales:<sup>458</sup> la cafetería Rosán, el club Fiesta, la tienda de muebles Creación Sender y Arasa, dedicada ésta última a la venta de recambios de automóviles, de lo que deducimos que la pintura mural era susceptible de ser incluida en todo tipo de negocios, aunque el grueso de obras fue realizado en aquellos vinculados a la hostelería. En concreto, tenemos constancia, a través de las notas aparecidas en la prensa, de la existencia de pinturas murales en la cafetería Italia y Rosán, el bar Latassa, el restaurante Altamira, el café París, el club Roma,<sup>459</sup> el restaurante La Vital, el Río Club, la sala de fiestas Corinto, el club Fiesta, el restaurante Ordesa, el club 22,<sup>460</sup> el restaurante Gimcana,<sup>461</sup> el bar Tobazo, el Café Río de la Plata o

456 ANÓNIMO, «Exposición Knoll», un establecimiento al servicio del hogar moderno, abre hoy sus puertas al público zaragozano», en *Heraldo de Aragón*, 20 de marzo de 1959, p. 9.

457 BURGÉS, María Pilar, «El arte, en la hostelería», en *Z-H (Zaragoza Hostelera)*, no ha sido posible encontrar la referencia completa de este artículo.

458 YANGÜELA, «Ayer fue inaugurada Cafetería Rosán en el sector de Mola», en *Heraldo de Aragón*, 2 de noviembre de 1958, p. 12; YANGÜELA, «La apertura de Creaciones Sender, en la Avenida de Madrid, 119, constituye un acontecimiento comercial en el ramo del mueble moderno», en *Heraldo de Aragón*, 24 de diciembre de 1958, p. 14; ANÓNIMO, «ARASA, un espléndido establecimiento de recambios y accesorios acaba de ser inaugurado en nuestra capital», en *Heraldo de Aragón*, 21 de julio de 1959, p. 6; ARAGÓN, Felipe, «Se ha inaugurado... "Fiesta" barra-club», en *Amanecer*, 19 de junio de 1960, p. 13.

459 ANÓNIMO, «Ampliación cafetería club Roma», en *Heraldo de Aragón*, 11 de octubre de 1960, p. 11.

460 YANGÜELA, «Club 22 abre sus puertas al público de Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 16 de septiembre de 1960, p. 8.

461 ANÓNIMO, «Inauguración de un nuevo restaurante», en *Amanecer*, 2 de mayo de 1958, p. 2. En la nota de prensa publicada no se hace referencia a las mismas, pero sabemos que el ilustrador Luis Germán participó en la decoración del local con la realización de pinturas murales.



el club Aragón de la Base Americana. Bien distinto era el curioso ejemplo de la cafetería de la Facultad de Filosofía y Letras, donde Alberto Blecua, hijo del catedrático José Manuel Blecua, realizó en el curso 1958-1959 un mural para el frente de la barra siguiendo la técnica del esgrafiado sobre una superficie de color negro.<sup>462</sup> A éstos ejemplos, se sumarían muchos otros que no aparecieron en los diarios y que, en definitiva, desconocemos al no haber quedado testimonio alguno de los mismos.

# ¡INDUSTRIAL! ¡COMERCIANTE!

CONFIE SUS INSTALACIONES A FIRMAS DE PRESTIGIO...

## Lázaro Castrillo

DISEÑOS Y PROYECTOS

CON LA COLABORACION DE:

**LA VENEZIANA S.A.**  
COSTALERA

**Nicasio Pérez S. A.**  
MÁQUINAS

**MARCELO VILA S. A.**  
MOLOURAS  
BARCELONA

**ORCAO**  
SANEAMIENTOS

**ARNEO**  
Decoración general

Arteserías Pujades  
metalisteria

**MAS**  
GRADULUX  
SINTASOL

PINTURA INDUSTRIAL  
ESTUPO LAPIZ

**PRADILLA**  
persianas  
metales

LUMINOTECNIA ARTISTICA  
LUMINOSOS

**PAVIMENTOS S.A.**  
AGLOMERADOS MASALL  
BARRIOS

**BRIZ**  
CORTADERIA METALICA

ARTES DECORATIVAS  
ESTUPO LAPIZ

**MUEBLES**  
ARIAS

Nuestras últimas instalaciones comentadas  
en la prensa local:

"El propietario y constructor  
don BENITO LÁZARO CASTRILLO,  
del edificio LAPIZ en el centro  
urbano de BARCELONA, ha  
completado ya la obra de  
rehabilitación de las fachadas y  
planta de su edificio y con-  
tinúa trabajando.  
El propietario se com-  
pade, por consiguiente, de que  
no se demore el edificio."

"En este edificio, el propietario y  
constructor, don BENITO LÁZARO  
CASTRILLO, ha completado ya la  
obra de rehabilitación de las  
fachadas y planta de su edificio y  
continúa trabajando. El propietario  
se complace, por consiguiente,  
de que no se demore el edificio."

"En este edificio, el propietario y  
constructor, don BENITO LÁZARO  
CASTRILLO, ha completado ya la  
obra de rehabilitación de las  
fachadas y planta de su edificio y  
continúa trabajando. El propietario  
se complace, por consiguiente,  
de que no se demore el edificio."

- GENERAL FRANCO, 90 - TELEFONO 14454

3. Anuncio de Lázaro Castrillo (*Heraldo de Aragón*, 19-3-1959, p. 10).

Ignoramos también la autoría de la mayor parte de estas obras que, normalmente, eran realizadas por pintores anónimos, quienes con toda probabilidad se vieron en la obligación de renunciar a su vocación artística para desarrollar un oficio. No obstante, nos ha llegado el nombre de algunos de estos autores a través de los reportajes publicados en los periódicos locales: Castaneda (Club 22), Max Lanz (Latassa y Fortuna), José Bartolomé, Emilio Benedicto y Domingo Sanz (Ordesa) o el propio Antonio López Calderón (Sender, Rosán y Arasa). En otras ocasiones, si bien las menos, surgieron de los pinceles de jóvenes artistas locales que vieron en estos encargos una forma de obtener ingresos y, por qué no, de dar a conocer su obra: M.<sup>a</sup> Pilar Burges (el Club de Oficiales de la Base Americana, la cafetería Palafox, La Vital, el Café París, Corinto, Calixto y la tintorería Multicolor), Lourdes Crespo (Café Río de la Plata), Julián Borreguero (Radio Juventud, Río Club), José

462 Op. Cit., GARCÍA GUATAS, «Historias...», pp. 713-174.

Orús (El buen temple) o Fermín Aguayo, si bien éste ya era un pintor de sobras conocido cuando intervino en La Parrilla.

Al igual que en las localizadas en los cines, todas las obras eran figurativas (con la excepción de la que realizó Aguayo), dedicadas en su mayor parte a asuntos de naturaleza anecdótica y carácter decorativo. El exotismo del mundo tropical de Brasil y Carmen Miranda, la diversión de El Tropicana cubano, que tanta atracción suscitaban, se convirtió en un tema recurrente en las decoraciones murales de bares, que escogieron este tipo de ambientación por lo sugerente de estas imágenes. Ejemplo de ello fueron las pinturas de Las Vegas, Río Club y Río de la Plata que, entre paisajes poblados por palmeras o gentes entregadas a una danza desenfrenada, evocaban un mundo de diversión y libertad con el que soñaba buena parte de la sociedad.

En otros casos escogían temas relacionados con la especialidad del negocio, como en Arasa y Sender que mostraban una «decoración afín a la industria del automóvil» y a la idea de hogar, respectivamente; también encontramos escenas vinculadas con su denominación, como el restaurante Altamira<sup>463</sup> cuyas pinturas rupestres rozaban lo *kitsch*, la sala Corinto, con murales alusivos a la antigua Grecia o el bar Tobazo con paisajes de alta montaña. Destacaban las realizadas en la cafetería y en la heladería Italia, dos establecimientos regentados por la familia Fuoli proveniente del Veneto. En 1958, abrieron las puertas de la cafetería ubicada en el Coso, decorada con un amplio mural en el que se representaban diferentes vistas del paisaje urbano de Roma, Florencia y Venecia.<sup>464</sup> Pocos años después, los Fuoli reformaron la heladería situada en el paseo de la Independencia, incorporando a la nueva imagen del local otra gran pintura mural, dedicada en esta ocasión al paisaje natural de dalmático del que eran oriundos, y que con toda seguridad fue realizada por el mismo pintor que hizo la anterior, pero del que desconocemos su nombre.<sup>465</sup> En el caso del barra-club Fiesta, Calderón, responsable de la decoración del local, se inclinó, inspirado por el nombre del bar, hacia el mundo de la tauromaquia, lo que quedó reflejado en dos murales, realizados por Castaneda, que reproducían *Salto a la garrocha* y *El vito* de Goya. En otros casos, encontramos un popurrí de temas, carente de toda coherencia, como el de la cafetería Latassa donde Max Lanz representó «el Lago de los cisnes [...] una estampa circense con el popular clown en una de sus geniales interpretaciones [...] y un pescador y una figura de mujer que porta sobre la cabeza un cesto repleto de uvas»; en el mismo bar realizó un segundo mural que mostraba una escena «a base de sirenas y caracolas».<sup>466</sup>

Salvo excepciones, estas pinturas tuvieron una importancia menor, si bien contribuyeron a difundir la práctica de la pintura mural en la ciudad y a personalizar sus espacios de ocio. Por ello, nos confundimos si queremos ver en este conjunto una vocación de obra de arte; la mayoría de sus autores no tenían más pretensión que hacer una obra decorativa con la que mejorar la experiencia estética del club y apropiada al lugar en el que se iba a situar, técnicamente correcta y cuidada desde el punto de vista artístico pero, repetimos, sin vocación de obra de arte, una observación que, salvo excepciones, se

463 ARAGÓN, Felipe, «Altamira», en *Heraldo de Aragón*, 14 de agosto de 1959, p. 5.

464 ANÓNIMO, «Zaragoza cuenta con un nuevo y magnífico establecimiento: la cafetería Italia, instalada en el céntrico Coso», en *Heraldo de Aragón*, 1 de abril de 1958, p. 14.

465 Entrevista mantenida con Alfonso Fuoli el 18 de noviembre de 2010. Nos pusimos en contacto con la familia Fuoli para conseguir información y fotografías de la cafetería situada en el Coso, advirtiéndonos en ese momento de la existencia de un segundo mural realizado en la heladería de Independencia. Desafortunadamente, la familia no conservan fotografías de ninguna de las obras y además desconocen la autoría de ambos murales, ya desaparecidos.

466 ANÓNIMO, «Bar Latassa, un magnífico establecimiento en la calle de su nombre», en *Heraldo de Aragón*, 31 de mayo de 1959, p. 14.



puede hacer extensiva a todo el catálogo de obras en bares, restaurantes, tiendas y demás establecimientos. No deben tomarse estas palabras como una crítica negativa sino como una aclaración que permite entender y valorar este tipo de realizaciones, tan alejadas de las realizadas en cines y, evidentemente, de aquellas que presidían los espacios oficiales de los edificios públicos. Por ello, y por la dificultad a la hora de obtener información e imágenes de todas las obras, nos vamos a centrar únicamente en algunos casos concretos, bien por su autoría o bien por mostrar una mayor calidad artística.

Por último, queremos apuntar que la suerte que acompañó a las obras de los cines no estuvo, en este caso, del lado de las que decoraban tiendas y cafés, puesto que prácticamente ninguna de ellas ha sobrevivido al paso del tiempo; han ido cayendo poco a poco, con el cierre de los negocios que les alojaron, víctimas de los mismos factores que les dieron vida, es decir, la voracidad del consumismo y el desprecio de las modas, que provoca la desaparición de todo aquello que no considera rabiosamente actual.

#### **Fermín Aguayo: del esplendor del Dorado a la discreción de La Parrilla**

El 27 de marzo de 1960, la hoja deportiva local *Marcador* incluía, entre el calendario de la Liga de fútbol y los resultados de los encuentros de balompié, un pequeño y curioso anuncio de un local que, para publicitar sus servicios, presumía, nada más y nada menos, que de ser el primer bar-restaurant de España decorado con pintura abstracta: esta nota correspondía a La Parrilla y la decoración a la que se aludía eran los cinco murales que en 1952 pintó Fermín Aguayo. Más allá de lo anecdótico que pueda resultar en un primer momento, es un ejercicio interesante reparar en el significado que alberga este anuncio al ilustrar la manera en cómo el arte se convierte en un reclamo publicitario, aún tratándose de una pintura abstracta, con no demasiada aceptación entre la inmensa mayoría, pero que no deja de ser un elemento que le singulariza con respecto al resto de restaurantes de la ciudad.



4. Anuncio de La Parrilla  
(*Marcador*, 27-3-1960).

Cuando Aguayo realiza los murales para La Parrilla no nos encontramos ante un proyecto de decoración como el del Cine Dorado<sup>467</sup> o como los de las obras que veremos de aquí en adelante. En este caso, la situación era completamente diferente, puesto que era, en el sentido literal del

<sup>467</sup> GARCÍA GUATAS, M., «El Dorado, todo un sueño», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, pp. 403-418.

término, una obra de subsistencia. El grupo Pórtico se disgregaba<sup>468</sup> y al mismo tiempo Aguayo pasaba por una complicada situación económica que, tal y como afirma Victoria Trasobares, «le llevará a canjear sus cuadros como medio de sustento».<sup>469</sup> Este fue el caso de los murales realizados para La Parrilla, restaurante regentado por Calixto Ullate y M.<sup>a</sup> Antonia Blanco, localizado en la calle Pedro Joaquín Soler n.º 6 y al que el pintor acudía con frecuencia, dada la cercanía con su estudio en el paseo de La Mina. En aquel momento, Aguayo era ya un artista de sobras conocido por su pertenencia a Pórtico, por su obra en el Dorado y por sus diversas exposiciones dentro y fuera de Zaragoza, sin embargo fueron su dura situación personal y económica, la ideología republicana que compartían y sus constantes visitas al bar, los aspectos que hicieron que Ullate y el pintor enseguida confraternizaran, entablando una buena relación de amistad que se prolongó tras su marcha a París mediante el intercambio epistolar.<sup>470</sup>

La idea de realizar estos murales partió del propio Aguayo de manera casual e informal. En esos años, La Parrilla estaba decorada con unos lienzos de dudoso gusto, obra de un pintor llamado Jaime Mestre,<sup>471</sup> sobre los que Aguayo solía bromear, aprovechando la situación para plantearle a Ullate la posibilidad de realizar otras pinturas reutilizando esos mismos lienzos;<sup>472</sup> Calixto aceptó la propuesta, ofreciéndole como moneda de cambio su manutención durante todo el tiempo que le llevara la tarea. Hoy día este trato puede ser visto como un intercambio interesado o desigual, sin embargo, nada más lejos de la realidad; Ullate trataba de ayudar al pintor, motivado por la amistad que les unía, sin que debamos ver en ella oportunismo ni intención especuladora alguna.

Su realización transcurrió en la bodega de La Parrilla<sup>473</sup> donde, cada noche durante varios meses, acudía el pintor para trabajar en el conjunto de murales. Las jornadas de trabajo debían ser de una especial intensidad, según recuerda Calixto Luis Ullate Blanco<sup>474</sup> que todavía conserva en su memoria la imagen de Aguayo en una frenética labor creativa, por otra parte tan característica del pintor. No fue el único que pudo verle en esta tesitura; otros clientes, instigados por la curiosidad que despertaba su arrebatado modo de pintar, se acercaban a contemplar al artista en plena faena a través de las rejas que comunicaban con el sótano donde pintaba con el piso superior.<sup>475</sup> Al cabo de varios meses, Aguayo finalizó este conjunto de murales compuesto por *Tú y yo*, *Semana Santa*, *A las cinco de la tarde* y dos más de pequeño formato, actualmente en paradero desconocido: tras la barra, por ser el de mayor tamaño, se encontraba *A las cinco de la tarde*, en la pared de enfrente, separados por un pilar, *Tú y yo* y *Semana Santa*, mientras que las dos pinturas restantes decoraban el pilar situado en el centro del bar.

Aunque todavía resonaban las críticas provocadas por lo realizado en el cine Dorado y las exposiciones de Pórtico, Ullate no puso objeción ni condición alguna a la intervención de Aguayo, que contó con total libertad creativa a la hora de encarar este proyecto. Si la decoración del cine había

---

468 BORRÁS GUALÍS, Gonzalo M., LOMBA SERRANO, Concepción, «El grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952): Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy G. Laguardia. Ensayo de interpretación», en VV.AA., *Grupo Pórtico. Fermín Aguayo, Eloy Laguardia, Santiago Lagunas*, La Lonja, Zaragoza, 10 de diciembre 1993-13 de febrero 1994, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1993, p. 25.

469 TRASOBARES RUIZ, Victoria, «Fermín Aguayo en París. Veinticinco años de producción pictórica, 1952-1977», en *Seminario de Arte Aragonés*, n.º XLIX-L, Institución Fernando el Católico, 2002, p. 241.

470 Entrevista mantenida con M.<sup>a</sup> Antonia Blanco el 17 de noviembre de 2011.

471 ANÓNIMO, «Adquisiciones y descubrimientos», en *Aragón Cultural*, n.º 5, 2ª época, 1987.

472 Ibídem.

473 Entrevista mantenida con M.<sup>a</sup> Antonia Blanco el 17 de noviembre de 2011.

474 Entrevista mantenida con Calixto Luis Ullate Blanco el 17 de noviembre de 2011.

475 Ibídem.

sentado mal, esta obra iba más allá: no sólo era una pintura abstracta, sino que además destilaba un ánimo de oscuridad y abatimiento que debió parecer más execrable aún a ojos de los detractores de la abstracción. Por todas estas circunstancias, debemos reconocer y valorar este conjunto como una apuesta difícil y arriesgada en una Zaragoza de conservador gusto artístico, que no se volverá a repetir en la ciudad a pesar de la cantidad de obras realizadas algunos años más tarde. Y es que las circunstancias que rodearon a estas pinturas no tenían nada que ver con los planteamientos que rigieron la realización de los murales de mitad de los cincuenta y primeros años sesenta. Sin menos-cabar a estas últimas, entre las que encontramos ejemplos de considerable calidad, las pinturas de la Parrilla tuvieron la singularidad de ser una obra abstracta, la primera realizada para un bar de la ciudad y la única hasta la llegada de los años 80. Si esto fue posible lo fue gracias a que no tuvo que ceñirse a planes de decoración o al criterio de un promotor que pedía una obra decorativa de tono simpático: Aguayo realizó una obra sumamente personal en la que volcó los mismos principios artísticos y emociones que encontramos en su producción de caballete. Y si en un principio esto le acarreó continuas críticas, finalmente ha terminado por convertirse en uno de los factores que convierten a esta obra en un ejemplo excepcional.

Salvo por su carácter abstracto, los murales de La Parrilla nada tenían que ver con la tierna ingenuidad, de ascendencia mironiana, que dominó en la decoración del Dorado. A diferencia de la intervención colectiva en el cine, ésta era una obra completamente personal, donde únicamente participaba el pintor acompañado de las circunstancias por las que estaba pasando. La austeridad grisácea y afligida que golpeaba su vida se desparramaba por estos cinco lienzos en forma de maraña de líneas y campos de color, alcanzando un perfecto equilibrio entre ambos. Con un trazo grueso que evocaba la obra de Paul Klee, referencia indispensable al hablar de la obra abstracta del pintor, Aguayo recreó sobre la superficie de cada uno de estos murales una red de trazos que enlazaba con su producción de dibujos, una faceta poco conocida que tuvo especial desarrollo entre 1950 y 1952,<sup>476</sup> coincidiendo con la realización de los murales. Aunque sin alcanzar la complejidad de su obra en papel, las líneas, firmes y certeras, recreaban una especie de estructura sobre la que se sostenía la superficie pictórica de la obra, compuesta por campos de color perfectamente definidos, de formas afiladas y tonalidades terrosas, pardas, grises y negras, aplicadas con pinceladas cortas y enérgicas que conceden inmediatez y expresión a la pintura. Su carácter completamente personal y genuino, unido a su considerable tamaño (mayor que el formato que empleaba habitualmente), convierte a estas obras en el magnífico colofón de su trayectoria zaragozana, que toca a su fin con la terminación de estas obras y su inmediata marcha a París en un viaje con billete solo de ida.

### ***Fortuna posterior***

Estas obras sobrevivieron al envite del paso del tiempo, factor mortal en la decoración de bares y tiendas, dos traspasos de negocio y el lastre que por entonces suponía ser una obra abstracta, convirtiéndose, junto con los que en 1963 pintó Lourdes Crespo para el café Río de la Plata, en los únicos murales que se conservan de todos aquellos que decoraron los bares de la ciudad en los cincuenta y sesenta. En este sentido fue decisiva la actitud de Ullate, defensor acérrimo de estas obras

---

<sup>476</sup> TRASOBARES RUIZ, Victoria E., «El dibujo en la trayectoria artística de Fermín Aguayo, ese universo creativo desconocido», en BONET, Antonio, LOMBA, Concha (Comisarios), *Fermín Aguayo. Exposición antológica, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 1 de febrero al 18 de abril de 2005. Palacio de Sástago, Zaragoza, del 4 de mayo al 3 de julio de 2005*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005, p. 63.

que siempre valoró, a pesar del rechazo que en un principio despertaron, y prueba de ello fue la decisión de utilizarlas como reclamo publicitario y, por encima de todo, de llevarlas siempre consigo; la primera ocasión se produjo cuando Ullate traspasó La Parrilla y abrió El Trébol en San Ignacio de Loyola, adonde trasladó los tres murales, pero no los situados en la columna, que regaló a dos íntimos amigos.<sup>477</sup> Durante los 60 y 70, años en los que el nombre del pintor suena de nuevo en la ciudad, el bar comienza a recibir las visitas de pintores y algunos profesores de la Universidad que se acercan a La Parrilla y después a El Trébol para ver la obra de Aguayo;<sup>478</sup> el reclamo con el que se había anunciado La Parrilla allá en 1960 parecía resultar efectivo. Con la jubilación de Ullate, éste traspasa el bar y de nuevo arranca las pinturas, para en esta ocasión ir a parar a las paredes de su vivienda, donde permanecerán hasta 1985. Es en este año cuando tiene lugar la exposición antológica<sup>479</sup> que marca el comienzo de la tarea de recuperación de Fermín Aguayo.

Entre las obras expuestas se contaban estos tres murales que llamaron la atención de las autoridades autonómicas, inmersas en el empeño de crear una colección de arte y, por tanto, interesadas en adquirir este conjunto de pinturas que, en un principio, parecía que tenían como destino integrar el fondo del museo de arte contemporáneo de Aragón,<sup>480</sup> en pleno proceso de gestación. Ambas partes llegaron a un acuerdo y los propietarios vendieron *Semana Santa* y *A las cinco de la tarde* a la DGA<sup>481</sup> mientras que *Tú y yo* lo compró las Cortes.<sup>482</sup> Un tiempo después de cerrar el trato con sendas instituciones, el por aquel entonces recién creado Centro de Arte Reina Sofía se puso en contacto con los Ullate Blanco para ofrecerles la adquisición del conjunto. Evidentemente, los murales de Aguayo no marcharon al Reina Sofía, donde sí recalarían años más tarde con motivo de la exposición antológica dedicada al pintor,<sup>483</sup> así como tampoco fueron a parar a ninguna institución museística aragonesa. Por diversos avatares, el proyectado museo de arte contemporáneo no llegó a hacerse realidad de modo que, tras ser restauradas por Teresa Grasa y Carlos Barboza,<sup>484</sup> las pinturas se quedaron en las paredes institucionales del Pignatelli (sede de la DGA) y de las Cortes, pasando de un origen popular, a la vista de todos y sin la consideración de nadie, a un espacio distinguido, disfrutadas solo por unos pocos y con el reconocimiento que no tuvieron en su origen. Tras la reciente apertura del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporánea desaparece el obstáculo que obligó a dejar las obras en edificios oficiales, por lo que consideramos que ha llegado el momento de que estas pinturas sean, de nuevo, contempladas por todos aquellos que hasta allí se acerquen, sin que en esta ocasión sean ya motivo de mofa. De su hipotético ingreso en el museo, así como de su presencia en la Lonja o en el MNCARS, se extrae una observación que no queremos dejar escapar y que habla, aunque sea de manera colateral, de la importancia que cobró la decoración de los establecimientos comerciales y hosteleros con pinturas murales durante la década de los cincuenta y sesenta.

477 Entrevista mantenida con M.<sup>a</sup> Antonia Blanco el 17 de noviembre de 2011.

478 Entrevista mantenida con M.<sup>a</sup> Isabel Giménez, esposa de Calixto Luis Ullate Blanco, el 14 de noviembre de 2011.

479 *F. Aguayo (1926-1977) Exposición antológica, del 5 de octubre al 3 de noviembre de 1985*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, Delegación de Difusión de la Cultura, 1985.

480 Entrevista mantenida el 14 de noviembre de 2011 con M.<sup>a</sup> Isabel Giménez Orzo, esposa de Calixto Luis Ullate Blanco, que fue quien mantuvo las conversaciones con el MNCARS.

481 Op. Cit., ANÓNIMO, «Adquisiciones y descubrimientos», en *Aragón Cultural...*, s/p.

482 GARCÍA GUATAS, Manuel, BONET, Juan Manuel, LORENTE, Jesús Pedro, *La colección de pintura de las Cortes de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2009, pp. 19 y 62.

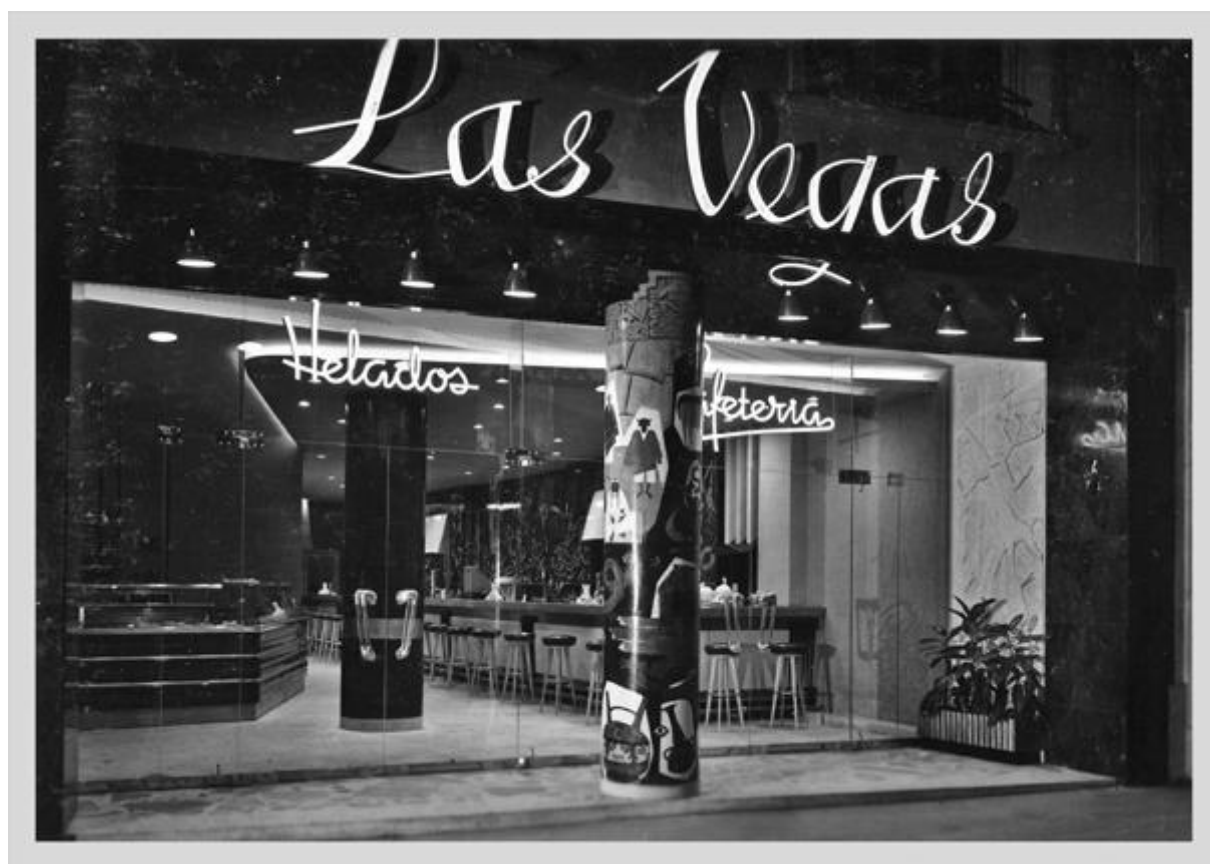
483 BONET, Antonio, LOMBA, Concha (Com.), *Fermín Aguayo. Exposición antológica, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 1 de febrero al 18 de abril de 2005, Palacio de Sástago del 4 de mayo al 3 de julio de 2005*, Madrid, MNCARS, 2005.

484 Op. Cit., ANÓNIMO, «Adquisiciones y descubrimientos», en *Aragón Cultural...*, s/p.

### Cafetería Las Vegas: sabor norteamericano a orillas del Ebro

«Cuando el más distraído ciudadano pasa por el paseo de la Independencia, observa, al mirar a uno de los laterales, una extraordinaria fachada acristalada de tal forma que desde lejos aprecia un local interior que invita a acercarse. Ya en las mismas puertas de «Las Vegas» no hay más remedio que introducirse en el interior, pues es tal la influencia que ejerce el extraordinario atractivo que se ofrece que hay que decir al fin y al cabo: Aun cuando me cueste más dinero que en cualquier otro sitio, por una vez, no me quedo sin saber lo que es esto...».<sup>485</sup>

En la floreciente Zaragoza de mediados de los cincuenta, la sociedad «Hijos de Domingo García S.R.C.» se embarcaba en un ambicioso proyecto hostelero que, bajo el nombre de Las Vegas, pretendía «[...] dotar a Zaragoza de una nueva cafetería, digna de su rango, montada con todos los adelantos».<sup>486</sup> El lugar elegido era el n.º 5 del céntrico paseo de la Independencia, eje de la modernidad zaragozana, donde se concentraban los principales espacios de ocio de la ciudad: los cines Dorado, Palafox y Monumental, el Argensola, Coliseo-Equitativa, el Alhambra y el Actualidades, el café Alaska o el Avenida, entre otros muchos, a los que se sumaba esta cafetería que, desde su apertura, prometía convertirse en el símbolo de una época.



5. Fachada de Las Vegas (fotografía de la familia Solans-Loscertales).

<sup>485</sup> AVELLANEDA, J.F., «Las Vegas, de Zaragoza, es la cafetería mejor instalada de España», en *Fotos*, noviembre de 1955.

<sup>486</sup> A.M.Z., Caja 200745 Expediente 29836/55



La que fue calificada como «la mejor cafetería de España»,<sup>487</sup> quedó inaugurada el 9 de septiembre de 1955 con una completísima instalación que no tenía parangón en la ciudad; distribuida en dos alturas y con dos accesos distintos, Las Vegas ofrecía servicios de marisquería y de cafetería-heladería-pastelería en la primera planta, mientras que la segunda estaba ocupada por un salón de té en el que también se servían almuerzos. Para satisfacer debidamente a sus clientes, el local fue equipado con los últimos adelantos tecnológicos en materia de hostelería, como por ejemplo «modernísimos mostradores refrigerados Zerostan e instalados por primera vez en España» o el denominado «clima artificial», amén de servir los mejores productos del mercado. La guinda del pastel la puso el diseño de sus instalaciones, que causó sensación en la ciudad por el lujo y la modernidad que desprendía.<sup>488</sup> Responsable directo de este sonado éxito fue la reputada firma internacional de muebles Loscertales<sup>489</sup> que, bajo la dirección de Simón Loscertales Bona, se había hecho cargo de la decoración de otros espacios emblemáticos de Zaragoza como el cine Palafox o el Gran Hotel, aunque sin duda fue éste uno de sus trabajos más celebrados por el novedoso y atractivo aire norteamericano que impregnaba el conjunto.

No podemos desligar esta cafetería de la influencia americana que empezaba a recorrer la ciudad, puesto que desde su nombre hasta su decoración hablan del fenómeno que comenzaba a vivir Zaragoza. Un año escaso había pasado desde que llegaron los primeros estadounidenses a la base militar, y con ellos el gusto por todo lo que provenía del país aliado, una admiración que los dibujantes Antonio Ruiz Asensio y Julio Martínez Palacín, responsables del proyecto, supieron interpretar como una clave de éxito, no dudando en incorporar esta estética al diseño del nuevo negocio de los hermanos García. De este modo, Las Vegas se convirtió en uno de los primeros testimonios de esta influencia, que el cliente intuía por el nombre del local y que después confirmaba al contemplar la cafetería, la primera de Zaragoza diseñada según la moda estadounidense.

El proyecto de decoración preveía también la realización de una serie de pinturas murales y relieves escultóricos distribuidos por las diferentes salas de Las Vegas, poniendo así un magnífico punto y final al diseño del local. En concreto, un relieve del artista Francisco Rallo y una columna decorada con pintura mural daban la bienvenida al cliente que accedía por la entrada principal, correspondiente a la zona de cafetería. En su interior, la larguísima barra estaba presidida por un extenso mural, de autoría desconocida, mientras que en el salón situado al fondo de la planta había una gran pintura que a día de hoy resulta prácticamente desconocida, obra de la artista gallega Maria Antonia Dans. No se escatimaron medios a la hora de proyectar la decoración artística de Las Vegas de forma que, el mismo cuidado puesto en su instalación y mobiliario se aplicó también a la decoración mural, encargada a una serie de artistas que empezaban a ocupar un lugar propio en el mundo de la creación artística. Aunque durante los años cuarenta y primeros cincuenta eran ya varios los cafés y restaurantes de la ciudad que animaban sus paredes con pinturas murales, el caso de Las Vegas marcó un antes y un después, convirtiéndose en todo un referente a tener en cuenta para el resto de establecimientos que fueron abriendo en la ciudad.

487 Op. Cit., AVELLANEDA, «Las Vegas...», en *Fotos...*

488 ANÓNIMO, «Apertura de Las Vegas», en *Amanecer*, 11 de septiembre de 1955, p. 3

489 Agradecemos a Ángel Ruiz Soláns, descendiente de la familia Loscertales, toda la información aportada y la ayuda prestada en relación a la historia de la fábrica Loscertales, facilitándonos, además, las imágenes del local.

*La entrada a Las Vegas*

Si nos atenemos a los principios dictados en los tratados sobre decoración comercial, la fachada o escaparate de Las Vegas era todo un ejemplo de buen hacer con su gran frente acristalado y el cuidado puesto en su diseño, mediante la inclusión de un relieve y de una pintura mural que advertía al cliente lo que seguidamente encontraría en el interior.



6. África, relieve de Francisco Rallo para Las Vegas (fotografía de Paco Rallo).

El hecho de llevar la decoración artística a la fachada, a la calle al fin y al cabo, era, verdaderamente, una decisión novedosa que le diferenciaba del resto de locales, donde la presencia de murales quedaba reservada para el espacio interior, un detalle que habla del carácter original con que fue concebido este café. En concreto, la fachada se decoró con un relieve escultórico titulado África, situado a la derecha de la puerta de acceso, obra del artista Francisco Rallo, y con una pintura mural

que cubría de arriba abajo la columna que presidía la entrada al local, y de la que desconocemos su autoría. Las representaciones plasmadas en una y otra obra mostraban un mundo de exotismo, presente también en los murales del interior, que cada uno de los autores interpretó de modo muy distinto. Así, Rallo evocaba la fauna de la sabana africana en un relieve poblado por jirafas, monos y serpientes que se confundían con la vegetación, mientras que la pintura de la columna nos transportaba al continente americano, mediante la representación de indígenas acompañados de animales, cerámicas y motivos típicamente precolombinos que se van sucediendo sin intención narrativa alguna. Por sus menores dimensiones, así como por el peculiar soporte sobre el que estaba realizada, esta obra no tenía la contundente presencia de las realizadas en el interior, aunque sí contaba con algunas peculiaridades que le daban cierto interés: la tradicional visión frontal de la pintura quedaba reemplazada por una mirada circundante que giraba alrededor de la columna como único modo de ver la obra en su totalidad, ofreciendo así una imagen cambiante que dependía del ángulo desde donde se contemplara, bien desde la calle o bien desde la barra de la cafetería.

### *Cuando los ritmos brasileños se entremezclan con el aroma del café*

El gran frente acristalado, acompañado del relieve y de la pintura, daba paso al interior del local, presidido por una barra que recorría toda la sala en su longitud. Además de ser la estancia que daba la bienvenida al cliente, la cafetería quedaba completamente expuesta a la mirada de los transeúntes, que veían a la perfección su interior, dos aspectos que invitaban a continuar la decoración en esta zona del local. Concretamente, fue la pared que discurría detrás del mostrador la superficie reservada para realizar un mural de grandes dimensiones, dispuesto a lo largo de toda la extensión de la barra. Su privilegiada ubicación, su visibilidad y sobre todo su marcada personalidad, convirtieron a esta obra en una de las imágenes más representativas de Las Vegas, a pesar de lo cual, la autoría de la misma sigue siendo a día de hoy todo un misterio.<sup>490</sup>

Continuando con la atmósfera de exotismo de los dos murales de la entrada, el autor recreó una escena nocturna de carácter festivo, protagonizada por la música y el baile, donde se mezclaban la fantasía y el ambiente tropical tan de moda en la época, dando lugar a un escenario marcadamente decorativo en el que la riqueza de detalles no dejaba de sorprender al cliente que posaba su mirada sobre la superficie de este mural. Realizado mediante la técnica del esgrafiado, el artista había ido grabando el dibujo sobre una superficie de color negro de la que surgían las líneas blancas que daban forma a estas escenas plenas de expresividad, tanto por su factura dinámica y enérgica como por la vitalidad de los motivos que representó. Aprovechando las posibilidades que brindaban las considerables dimensiones del soporte, el artista desplegó la obra a lo largo de toda la pared, que quedaba interrumpida por la presencia de dos cafeteras en los extremos de la misma, por lo que fue necesario adaptar la composición a este inevitable factor, concentrando el grueso de la pintura en el cuerpo central y dejando para el pequeño espacio de los laterales motivos decorativos más sencillos. Concretamente, el mural central quedó dedicado a un espectáculo musical en torno al cual se sucedían escenas de diferente tipo, pero todas ellas de acento festivo; el grupo principal lo protagonizaba un llamativo conjunto de cuatro mujeres que, ataviadas con el traje típico de la samba y situadas en medio de la composición, alzaban sus panderetas al cielo, ondeaban sus provocativas faldas, conto-

---

<sup>490</sup> Uno de los empeños de nuestra investigación fue averiguar la autoría de la obra, una fallida a pesar de las distintas fuentes consultadas.

neaban sus caderas y agitaban sus brazos con gesto de loca diversión, todo ello al ritmo que marcaba la banda de músicos situados a su derecha. El principal acierto de esta escena, sin duda la mejor de todo el mural, se encontraba en la tremenda fuerza que desprendía y que nacía del magistral dominio con el que el autor trazó surcos seguros, expresivos y firmes, a la vez que delicados y sinuosos, que captaban la expresión de los gestos y la agilidad de los movimientos. Con igual tino resolvió la solución compositiva de este grupo, donde las extremidades y la disposición de las mujeres trazaban una composición triangular perfectamente definida que marcaba el punto más alto del mural. De este modo, el autor dejaba claro que las bailarinas conformaban la escena principal de la obra y, por si cupiera alguna duda, orientó el resto de personajes hacia el punto donde éstas se encontraban. Así, junto a ellas, se situaban los músicos acompañantes y un grupo de hombres que, subyugados por sus encantos, caían rendidos a sus pies. Alrededor de este grupo se fueron sucediendo pequeñas escenas anecdóticas, llenas de encanto, con las que el autor no hacía sino potenciar la vitalidad y la fantasía de la representación: a su izquierda, una equilibrista vestida con tutú caminaba sobre la cuerda mientras un malabarista hacía volar un montón de bolas y un mono jugaba con un molinillo de viento; junto a ellos, una mujer agarraba un manojo de globos que parecía arrastrarla hacia el cielo y un robusto payaso danzaba con una bailarina; a la derecha del grupo central, los protagonistas eran las atracciones de feria, la noria y el tiovivo, evidentes símbolos de diversión.

La representación continuaba en los laterales, donde el autor recurrió a motivos mucho más sencillos, concebidos en función de las características de estos espacios, aunque no por ello menos evocadores e ingeniosos. En la zona de la izquierda, la estructura que albergaba la cafetera se convertía en el tejado de una casa, con unos gatos bajo la luz de la luna y un rincón vallado e iluminado por unos farolillos donde una pareja disfrutaba del romanticismo del momento. Muy distinto era lo que se veía en el mural de la derecha, protagonizado en este caso por la fugaz y abstracta estela que dejaban unos fuegos artificiales, con los que se potenciaba aún más el carácter festivo reinante en la obra.

Con este sinfín de motivos, el autor recreó un mundo de diversión que, rozando el *horror vacui*, transmitía sensación de multitud y de movimiento, pero sin caer en ningún momento en la confusión visual. Ni temas ni escenas trascendentes aparecían en esta obra de atmósfera mágica, que hablaba de la felicidad y de la capacidad de disfrute que tiene el ser humano, de una actitud vitalista que poco a poco empezaba a resurgir en el país y que llegaba al espectador a través de los motivos representados y de la expresividad acuñada en su ejecución. Era, ciertamente, una obra de carácter decorativo para un espacio de ocio, sin embargo su calidad la hacía estar a la altura e, incluso, ser superior algunas de las realizadas en edificios oficiales: con una fuerza plástica y expresiva únicas, con un gran sentido del ritmo y del movimiento así como con una compleja y bien resuelta composición, éste fue un mural de calidad considerable y con un carácter único que, desde el momento de su realización, se convirtió en una de las más felices realizaciones de aquellos años en la ciudad, símbolo de Las Vegas, admirado por los clientes que por allí fueron desfilando.

### ***El mural de M.<sup>a</sup> Antonia Dans para el salón de té***

Tras pasar por la cafetería, el cliente continuaba su camino hacia el fondo de la primera planta, donde se encontraba con un amplio salón presidido por una pintura de grandes dimensiones realizada por M.<sup>a</sup> Antonia Dans. Aunque no sabemos cuándo, esta obra desapareció años después de su ejecución, cayendo en el olvido, hasta el punto de que hoy en día apenas se tenía noticia de la misma; afortunadamente, hemos podido redescubrir su existencia, así como conocer su autoría, a través

de las magníficas fotografías conservadas en el archivo familiar Solans Loscertales,<sup>491</sup> un hallazgo significativo que sitúa en Zaragoza la obra de una de las pintoras españolas más importantes de la segunda mitad del siglo xx.

Si nos acercamos a esta obra desde una perspectiva exclusivamente artística, la valoración que haremos de la misma será incompleta puesto que su trascendencia reside, además de en lo artístico, en el hecho de ser la primera pintura mural realizada por una mujer en Zaragoza. Con la intervención de Dans, el mundo de la decoración, controlado profesionalmente por el género masculino, parecía abrirse tímidamente a la Mujer que, como más adelante comprobaremos, enseguida empezó a incorporarse a esta actividad alentada, probablemente, por el ejemplo de la pintora gallega. Cuando recibe en 1955 el encargo de intervenir en Las Vegas, M.<sup>a</sup> Antonia Dans todavía estaba disfrutando de los prometedores inicios de su carrera; aún no era la pintora consagrada en que poco más tarde se convertiría, pero sin duda era un valor artístico en alza que exponía en galerías de Madrid y que se codeaba con grandes literatos como Camilo José Cela, Francisco Umbral, Carmen Laforet o Rafael Sánchez Ferlosio, lo que demuestra el exquisito cuidado que se puso en la elección de los artistas. Éste constituía, sin duda, un encargo importante para Dans, que conseguía la oportunidad de realizar su primera pintura mural.<sup>492</sup> Al igual que en la realizada para la barra de la entrada, la pintora se enfrentaba a una pared de considerables dimensiones, con la ventaja de que en esta ocasión ningún elemento entorpecía el discurrir de la pintura, dedicada también al universo exótico que veíamos en el mural de la cafetería, aunque con un enfoque acorde a su propia personalidad artística. La sensualidad del primero se tornaba aquí en una visión naif, tan característica de la autora, construida a base de diminutas islas con palmeras, pequeñas casas de aire africano y pacíficos habitantes, en medio de un gran mar surcado por botes y barquitos de papel. Dans plasmó en el mural los mismos temas que poblaban sus lienzos, aunque confiriéndoles ese poso de exotismo que impregnaba el resto de decoraciones del local: la sencilla y laboriosa vida cotidiana de las gentes trabajadoras, el mar poblado de barcos que se disponen a partir y los bodegones con los frutos que los campesinos sacan de la tierra. Mientras que en su producción personal estos asuntos eran un canto de amor por lo popular y hacia ese mundo de la Galicia rural que ella había disfrutado en su infancia, en el caso de Las Vegas, Dans abordó el tema desde una perspectiva exótica, intrascendente y amable, sin más pretensiones que las meramente decorativas.

Si bien el tamaño del soporte invitaba a acometer una gran obra, de compleja y elaborada realización, Dans se inclinó por una solución plástica y compositiva sencilla, ligera, pero eficaz, construida con pocos elementos que quedaban distribuidos con armonía y holgura a lo largo de toda la superficie. El mismo afán de sencillez regía también la representación de cada uno de los motivos que integraban el mural, a los que dio forma a través de un lenguaje figurativo sintético que concedía al conjunto una apariencia geometrizable; desde los personajes hasta los palmerales, todo quedaba reducido a pequeñas formas perfectamente recortadas y diferenciadas del fondo, con las que la

---

491 Quiero manifestar mi más sincero agradecimiento a Ángel Ruiz Solans que, además de darnos acceso a estas imágenes, nos ayudó a descubrir la autoría del mural.

492 Al consultar la diferente bibliografía dedicada a la autora, hemos comprobado que el primer mural que se reseña es el que pintó en 1956 para el Hotel Wellington, sin que exista ninguna referencia al que hizo en Zaragoza en 1955, lo que nos hace pensar que ésta debió ser la primera obra mural a la que se enfrentó Dans. En los años siguientes, la pintora seguiría desarrollando esta faceta al realizar los murales para el diario Pueblo, el Parador de Bayona, la Casa de la Cultura de La Coruña, el Ayuntamiento de Ribadellago o la Iglesia de San Martín de Meirás.



obra adquiriría la apariencia de *papier collé*, una semejanza que se vio potenciada por el uso del color que hizo la autora. Y es que, a pesar del blanco y negro de la imagen, podemos intuir que la característica paleta de influencia *fauve*, que protagonizó cada una de sus obras, estuvo también presente en el mural de Las Vegas a través de colores planos y vibrantes que, a la vez que le concedían expresión, subrayaban la perfecta definición de las siluetas y de las formas con las que la pintora construyó la representación. Para Dans, poco más era necesario a la hora de enfrentarse a un trabajo mural, según palabras recogidas por Luis María Caruncho: «[...] la decoración no admite divagaciones, tiene que ser concreta, directa y sencilla. No hay que argumentar demasiado porque a veces el acierto está en la síntesis».<sup>493</sup>

A parte de esta fotografía, ha sido imposible dar con cualquier otro dato alusivo a la pintura de Dans en Las Vegas; ni comentarios en la prensa del momento con motivo de la inauguración de la cafetería, ni referencia alguna en las diferentes publicaciones dedicadas a la pintora, lo que nos impide ir más allá en el conocimiento de este mural. Tampoco sabemos con certeza hasta cuando presidió esta obra el salón de la planta calle, aunque barajamos la posibilidad de que desapareciera en 1970<sup>494</sup> con motivo de la remodelación efectuada ese año en el local que, de manera inevitable, habría ocasionado la destrucción de esta pintura al estar realizada directamente sobre el muro, según podemos adivinar por las fotografías. En el caso de estar en lo cierto, se produciría una irónica sincronía que haría coincidir la desaparición del mural con la vuelta de Dans a Zaragoza como artista plenamente reconocida: mientras en Las Vegas se acababa de derribar su mural, en 1971 la sala Libros,<sup>495</sup> a no muchos metros de allí, acogía una exposición de la artista en la ciudad.

### Conclusiones

Desde el momento de su apertura, la cafetería se convirtió en un lugar de referencia para los zaragozanos, para los americanos que vivían en la ciudad y para todos aquellos que pasaban por Zaragoza, adquiriendo una fama en parte determinada por la elegancia del local y, por ende, la presencia de las pinturas y de los relieves murales: ellos crearon la identidad de Las Vegas, la distinguieron del resto de establecimientos de la ciudad y actuaron como un elemento de atracción más de esta cafetería que, aparte de ofrecer un ambiente distinguido, permitía disfrutar de toda una experiencia artística. El éxito alcanzado por Las Vegas contribuyó a que su flamante ejemplo cundiera entre los negocios zaragozanos que vieron en la pintura mural un elemento imprescindible con el que dar prestancia y personalidad a sus instalaciones. Sin embargo, aunque muchos enriquecieron sus locales con murales, en algunos casos de importancia considerable, ninguno llegó a alcanzar el cuidado, la repercusión ni el significado con el que se dieron en el caso de Las Vegas. Lo que diferenció a esta cafetería y su decoración del resto fue el concepto de lujo en que se basaba su proyecto; fue el deseo de llevar la decoración mural a cada uno de los ámbitos en que se organizaba el local, en lugar de limitarse a una única intervención puntual; fue el firme propósito de realizar un conjunto de obras verdaderamente ambicioso, realizado por un grupo de artistas cuidadosamente seleccionado; fue la presencia de diferentes personalidades artísticas en cada uno de los murales, obteniendo un conjunto heterogéneo pero no incoherente.

493 CARUNCHO, Luis María, *M.<sup>a</sup> Antonia Dans (1922-1988)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de La Maza, 1999, p. 38.

494 A.M.Z. Caja 202431 Expediente 426/70.

495 AZPEITIA, «Maria Antonia Dans expone en Libros», en *Heraldo de Aragón*, 16 de marzo de 1971, p. 10.

Al margen de todo ello, y sin entrar a juzgar la calidad artística de cada uno de los artistas, la participación de M.<sup>a</sup> Antonia Dans constituye desde nuestra perspectiva actual una de las más significativas, no solo por el reconocimiento que posteriormente alcanzó la autora sino también por lo que representó su intervención. Ella fue la primera mujer en realizar una pintura mural en Zaragoza, en un momento histórico en el que la mujer se encontraba supeditada a la figura masculina y en un mundo como el de la decoración, dominado por el hombre. Con ella se abría una senda que poco después seguirían otras pintoras de la ciudad, animadas por su ejemplo; en concreto, nuestro pensamiento se dirige hacia una joven M.<sup>a</sup> Pilar Burges quien, con toda seguridad, fue conocedora de esta intervención que la alentaría a iniciarse, tan solo dos años después, en la decoración mural de establecimientos comerciales y hosteleros donde, influida seguramente también por el mural de Las Vegas, realizó algunas obras mediante la técnica del esgrafiado en blanco sobre negro.

Por todos estos aspectos, Las Vegas se convirtió en una novedad en la Zaragoza de mediados de los años cincuenta, que disfrutaba de la primera cafetería de relumbrón abierta desde el final de la guerra y que, salvando las diferencias, entroncaba por su prestancia con los míticos cafés que animaron la vida de la ciudad durante las primeras décadas del siglo xx, ganándose el título de ser la última gran cafetería de Zaragoza. A lo largo de su historia, el local experimentó diversas reformas con las que se iban actualizando las instalaciones y en las que, salvo el derribo de la realizada por Dans, la presencia de los murales siempre fue respetada, conscientes del fuerte valor representativo de estas obras que, desde el primer momento, se convirtieron en emblema del lugar. De esta forma, Las Vegas se mantuvo en su privilegiada posición hasta los años ochenta, momento en que se adentra en una fase de decadencia que se fue prolongando hasta los años noventa. Fue entonces, cuando el local pasó a manos de una franquicia que abrió allí un nuevo café en el que ya no tuvo cabida la decoración de Las Vegas. Es aquí donde se pierde la pista del mural de la barra: para unos fue destruida mientras otros dicen que fue arrancada y cortada en trozos, para después ser vendidos a un anticuario, convirtiéndose su destino en una especie de leyenda urbana que refleja muy bien el calado que esta obra tuvo en la ciudad. El paso del tiempo y la ferocidad de las modas, sumado a la presión que ejercía la llegada de nuevos negocios pudieron con Las Vegas, que dio paso a una de esas cafeterías estandarizadas que sustituyen lo propio y original por la aburrida decoración seriada con la que las franquicias y las cadenas homogenizan las ciudades. Una vez más, un trozo de la historia reciente de la ciudad se perdía irremediabilmente.

### **M.<sup>a</sup> Pilar Burges y su aportación a la pintura mural en Zaragoza**

Cuando M.<sup>a</sup> Antonia Dans interviene en Las Vegas, la carrera profesional M.<sup>a</sup> Pilar Burges no había hecho más que empezar; acababa de finalizar sus estudios y ya se había enfrentado a la que fue su primera pintura mural, realizada en 1954 para la ermita de Nuestra Señora del Pilar de Fayón. Coincidiendo con este momento personal tuvo lugar la intervención de Dans en Las Vegas, un actuación que debió inspirar a la joven Burges: era, como ella, una mujer joven, desarrollando un trabajo de pintura mural, práctica por la que tanto interés sentía, en la nueva cafetería que se iba a abrir en la ciudad, una actividad que, sin duda, prometía despuntar ante el creciente número de bares que surgían en la ciudad. Tan solo dos años después, en 1957, Burges se iniciaba en este terreno de la mano del decorador Fernando Ballestín. Es por ello que valoramos el paso de M.<sup>a</sup> Antonia Dans por Zaragoza como uno de los factores que pudieron influir en Burges, que se convirtió en la única artista reconocida que se dedicó con regularidad a este tipo de trabajos durante los cincuenta y sesenta, transmitiendo esta vertiente creativa a algunas de las alumnas que pasaron por su academia,

tal fue el caso de Lourdes Crespo. Dada la singularidad de su ejemplo y el número de obras que realizó, juzgamos necesario adentrarnos en su trayectoria profesional, centrando principalmente nuestra atención en su faceta muralista.

### *Formación y carrera profesional*

Remontándonos a sus más tempranos inicios, la formación artística de M.<sup>a</sup> Pilar Burges Aznar<sup>496</sup> arranca a comienzos de los años cuarenta en el estudio del ilustrador Manuel Bayo Marín, que le «enseñó el trabajo con la herramienta y el cuidado académico, y a rotular y a tener sentido del espacio en la composición».<sup>497</sup> Durante tres años, su formación artística estuvo al cargo de otra mujer, la pintora Joaquina Zamora, quien además de enseñarle el oficio de la pintura, le transmitió la vocación pedagógica que le acompañaría a lo largo de su vida. Como para tantísimos artistas, las galerías del Museo Provincial de Zaragoza fueron otra de las escuelas a las que Burges acudió para contemplar y realizar copias de las más importantes pinturas.

**CLASES DE DIBUJO Y PINTURA**  
**POR MARIA-PILAR BURGES**  
 (Profesora en Bellas Artes, de la Escuela Superior de Barcelona)  
 Independencia, 19, 3.º (edificio del «Coliseo»). - ZARAGOZA  
**INSTITUCION ALAMILLO**

Dibujo artístico (al mes) . . . . .	150 pesetas
Pintura (al mes) . . . . .	150 pesetas
Preparación de Ingreso en	
ARQUITECTURA. . . . .	175 pesetas
BELLAS ARTES . . . . .	175 pesetas

Para dar a las enseñanzas de Dibujo Artístico y Pintura una aplicación práctica que convierta al alumno en profesional, María-Pilar BURGES ha creado las clases complementarias siguientes:

7. Publicidad de las clases de M.<sup>a</sup> Pilar Burges en la Institución Alamillo (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges).

<sup>496</sup> La trayectoria artística de esta pintora ha sido objeto de una reciente exposición, donde se recoge la producción más representativa; para conocer su obra y obtener más datos sobre su persona se recomienda la consulta de LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes 31 enero-8 abril 2012*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza-Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012.

<sup>497</sup> CASTRO, Antón, «La muerte interrumpe la aventura de creación de M.<sup>a</sup> Pilar Burges», en *Heraldo de Aragón*, 24 de febrero de 2008, p. 51.



Con esta formación inicial, M.<sup>a</sup> Pilar Burges Aznar da los primeros pasos de su carrera artística a comienzos de los años cincuenta, un periodo complicado para una mujer, joven y artista que, sin embargo, pareció no afectar a la novel pintora, quien contó desde el primer momento con el apoyo de las instituciones públicas y de los medios de comunicación locales. A pesar de su juventud, (cuenta tan apenas con veinte años) empieza a participar en los certámenes oficiales de pintura de Zaragoza y de la provincia, como el Salón de Artistas Aragoneses<sup>498</sup> o el Salón de Invierno de Pintores Zaragozanos<sup>499</sup> y solicita las distintas becas que conceden el Ayuntamiento<sup>500</sup> y la Diputación. Fue en el año 1953 cuando obtuvo la primera ayuda oficial, concretamente la Francisco Pradilla de la Diputación Provincial de Zaragoza que le permitió trasladarse a Barcelona para continuar su formación como alumna libre en la Escuela de San Jorge (1951-1955), donde pudo conocer con detenimiento las diversas cuestiones técnicas y compositivas relativas al trabajo mural.



8. Mural en la tintorería Multicolor (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges).

En 1954, cuando apenas acaba de finalizar sus estudios, Burges se enfrenta a su primer mural, para la ermita de Nuestra Señora del Pilar de Fayón, empieza a trabajar como profesora de dibujo para la Institución Alamillo (P.<sup>o</sup> de la Independencia, 19) y obtiene una de las bolsas de viaje que concede el Ayuntamiento de Zaragoza, gracias a la cual marchará a París en 1956 y 1957. Aunque breve, esta

498 MONSUÁREZ DE YOSS, Mauricio J., «Un año más en el Salón de Artistas Aragoneses», en *Heraldo de Aragón*, 26 de octubre de 1952, p. 7; MONSUÁREZ YOSS, Mauricio J., «Las últimas exposiciones artísticas de nuestra ciudad», en *Heraldo de Aragón*, 25 de octubre de 1953, p. 5; BORAU MORADELL, «El Salón de Artistas Aragoneses», en *Heraldo de Aragón*, 16 de octubre de 1954, p. 7.

499 ANÓNIMO, «Primer Salón de Invierno de Pintores Zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 14 de febrero de 1957, p. 9.

500 SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 131.

estancia dejará huella en la joven artista que sale de su ciudad de provincias para toparse con una gran capital donde disfruta de grandes museos, de los barrios bohemios como el Latino o *Montmartre* y de sus noches. No cabe duda de que debió resultar duro dejar atrás toda esta intensa vida parisina, sin embargo, la vuelta a Zaragoza supuso para Burges el comienzo de una enriquecedora actividad profesional con la que fue ganando un protagonismo cada vez mayor en el panorama artístico local. El ejemplo de su maestra Joaquina Zamora, su experiencia en Alamillo como profesora de dibujo entre 1955 y 1956 y su interés por la pedagogía, deciden a la pintora a embarcarse en una nueva aventura profesional que compaginará con su labor artística: en 1956 y hasta 1969, funda y dirige junto a Pascuala Lobé, profesora de corte y confección, la Escuela de Arte Aplicado «Burges», emplazada en el paseo de la Independencia 19; por allí pasaron principalmente «niñas bien» de la ciudad, aunque entre sus alumnos encontramos también algunos de los nombres que formarán parte de la futura actividad artística de la ciudad, como Paco Simón, Maite Ubide, Juan Baldellou o Lourdes Crespo, que ingresa en 1960.



9. Boceto del mural para la tienda ¡ Calixto (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges).



10. Mural en el escaparate de Calixto (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges).

Al mismo tiempo, retoma la práctica de la pintura mural, pero siguiendo un derrotero muy distinto al que anunciaba su primera intervención en la ermita de Fayón y que llevó a la pintora a centrarse en la realización de murales para los clubs, cafeterías y tiendas que abrían en Zaragoza. La entrada de Burges en este nuevo ámbito se produjo en 1957 de la mano de Fernando Ballestín,<sup>501</sup>

<sup>501</sup> Tenemos constancia de esta relación profesional gracias a las facturas halladas en el archivo personal de la pintora, en las que se detallan los pagos que Fernando Ballestín hacía a la pintora por los trabajos murales realizados. Queremos agra-



uno de los principales decoradores de la ciudad que le encargó dos pinturas para el restaurante-cafetería Palafox, una colaboración profesional que volvería a repetirse en otros proyectos dirigidos por el mismo profesional. Fue así como Burges comenzó a interesarse por esta actividad en alza que, además de poner en práctica nuevas técnicas murales, le permitía dar mayor difusión y popularidad a su obra; desde entonces y hasta 1960 participará en la decoración de diversos establecimientos de Zaragoza y, según la propia pintora, de otras ciudades, aunque en este caso sin llegar a detallar cuáles fueron esos cafés y tiendas. Afortunadamente, sí conocemos los negocios zaragozanos en los que Burges posó sus pinceles, a pesar de que ninguno de ellos se conserva en la actualidad, salvo en escasas fotografías y en el recuerdo de aquellos que frecuentaron estos espacios. En el transcurso de los tres años que median entre 1957 y 1960, intervino en la cafetería Palafox y del Club de Oficiales en el pasaje Palafox, ambos en 1957, en el restaurante La vital en 1958, en el Café París en 1959 y en la sala de fiestas Corinto en 1960. Además, realizó los murales para la tienda de moda masculina Calixto y para la tintorería Multicolor, así como los dibujos para el stand de Jayel en la XVIII Feria Nacional de Muestras, todas ellas fechadas en 1958, al igual que las pinturas que hizo para la guardería infantil «Virgen del Pilar» en el barrio de Valdefierro, para la sacristía de la iglesia de San Pedro de Binéfar o en viviendas particulares de la ciudad.

Los últimos años cincuenta fueron un dulce momento de intensa actividad que, por el contrario, no le impidió seguir profundizando en el conocimiento de la pintura mural. Así, en 1960, y gracias a una beca concedida por el Gobierno de Italia,<sup>502</sup> se trasladaba a Roma para disfrutar de una estancia de ocho meses en la Academia de San Lucca bajo la tutela del muralista Ferruccio Ferrazzi, siendo además admitida como alumna libre del Instituto Central del Restauo de Roma entre 1962 y 1963.<sup>503</sup> A su vuelta a Zaragoza, retomó la docencia en la academia, la creación artística y su actividad expositiva, sin embargo no sucede lo mismo con la pintura mural, tan practicada por la pintora hasta antes de su viaje. A pesar de que se siguen realizando decoraciones en los restaurantes de la ciudad, no encontramos ya obras de Burges, quien quizá prefirió centrarse en proyectos de mayor importancia, como el concurso para el ábside de la Basílica de Nuestra Señora de Aranzazu,<sup>504</sup> al que concurrió con un boceto que guardaba un sorprendente parecido con el presentado por el ganador, Carlos Pascual de Lara,<sup>505</sup> quien debido a su repentino fallecimiento no pudo llevarlo a cabo.

Al margen de esta participación, la actividad muralista de la pintora se encuentra paralizada aunque su interés por la misma no decae; prueba de ello es que en 1965 obtiene una beca del Ministerio de Educación Nacional,<sup>506</sup> a través de la Comisaría de Protección Escolar de Zaragoza, para ingresar en el Curso de primavera de la Escuela internacional de pintura mural contemporánea de San Cugat del Vallès,<sup>507</sup> donde tendrá la oportunidad de perfeccionar el manejo de las técnicas murales. Tras su paso por la misma, Burges entabla una estrecha colaboración profesional con diferentes equipos de muralistas durante los veranos del 66, 67, 68 y 69,<sup>508</sup> a pesar de lo cual sigue sin dejar

---

decer a Juan Antonio Burges, hermano de la pintora, que nos dejara acceder a la consulta del archivo personal de M.<sup>a</sup> Pilar Burges.

502 ANÓNIMO, «M.<sup>a</sup> Pilar Burges, pensionada a Italia», en *Heraldo de Aragón*, 5 de agosto de 1960. p. 4.

503 Op. Cit., ESAÍN, *Pintoras...*, p. 127.

504 *Concurso para la Basílica de Nuestra Señora de Aranzazu*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1962.

505 *Ibidem*.

506 ANÓNIMO, «Una beca para M.<sup>a</sup> Pilar Burges», en *Heraldo de Aragón*, 2 de mayo de 1965, p. 5.

507 ANÓNIMO, «San Cugat del Vallès. Nueva escuela de pintura mural», *San Jorge*. Revista trimestral de la Diputación de Barcelona, n.º 48, octubre de 1962, pp. 32-37.

508 Op. Cit., ESAÍN, *Pintoras...*, p. 127. no detallan los lugares en los que trabaja o las obras que realiza. Hemos consultado su archivo personal y allí tampoco hemos conseguido averiguar las obras realizadas en estos años.

ninguna obra en Zaragoza. Aunque la autora se refiere a estos años época como una época de intensa actividad, no llega a detallar las obras en las que participó ni hemos encontrado imágenes de las mismas dentro de su archivo; tan sólo tenemos constancia de su viaje a Las Palmas de Gran Canaria en 1966 para realizar en el Hotel La Isleta, que se encontraba en construcción, dieciocho murales como elemento decorativo de los dormitorios.



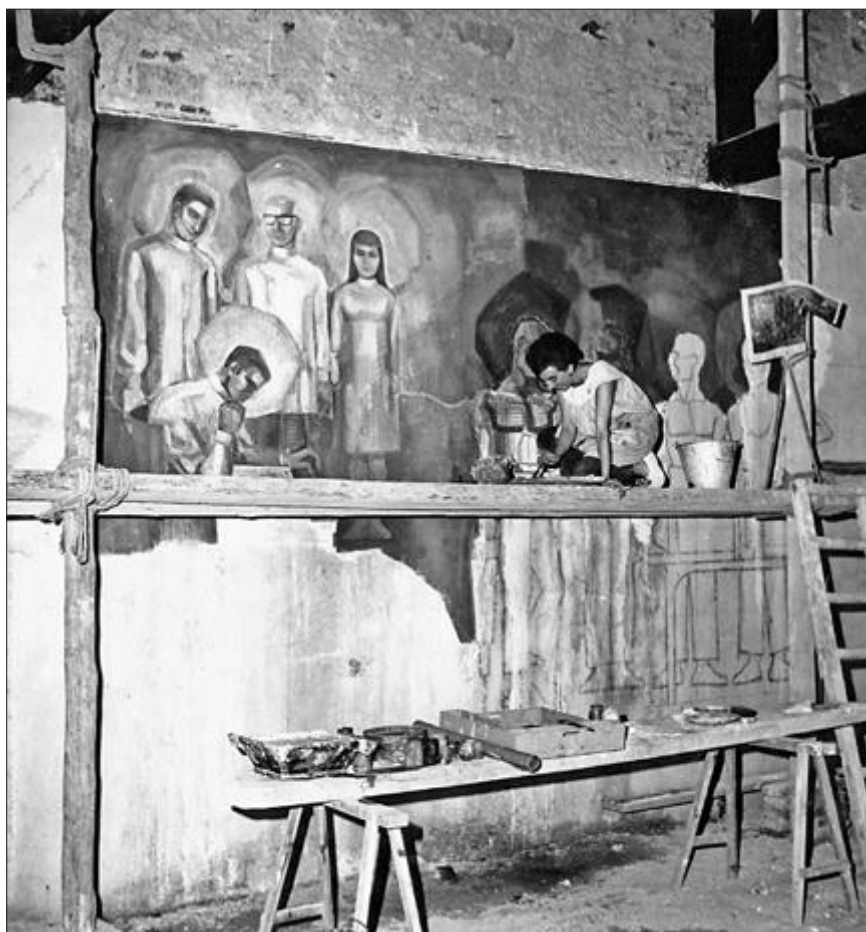
11. Maqueta de la pintura mural para el santuario de María Aránzazu (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges).

En paralelo, se inicia en la restauración de pintura mural, interviniendo en 1967 en algunas de las obras que decoraban el Salón Rojo del Casino Mercantil de Zaragoza<sup>509</sup> y en 1969, junto con José Luis Maté, en las realizadas por Jesús Arencibia para el Hotel Santa Catalina de Las Palmas de Gran Canaria, donde la pintora se había trasladado en 1968. En 1970, cuando llevaba casi dos años viviendo en la isla, Burges decide volver a Zaragoza, sospechamos que impulsada por motivos personales puesto que, desde el punto de vista profesional, su estancia en Las Palmas estaba resultando bastante satisfactoria.<sup>510</sup> Tras su llegada, la pintora busca iniciar una nueva fase en su trayectoria profesional: después de más de diez años de andadura, pone punto y final a la «Escuela de arte aplicado», aunque seguidamente, en 1972 y hasta 1980, retoma la labor docente al ponerse al frente de la dirección artística del Centro de Estudios Artísticos BEA. En lo referente a la creación, en 1970 se introduce de lleno en la práctica de los vidrios decorados, una actividad sobre la que

509 Archivo Burges-MP

510 ANÓNIMO, «Obras de M.<sup>a</sup> Pilar Burges, al Museo de Las Palmas», en *Heraldo de Aragón*, 28 de septiembre de 1971, p. 5.

había trabajado puntualmente y a la que a partir de ahora se dedicará de lleno, en un primer momento junto con Emilia Loste bajo el sello «Burglos» y casi inmediatamente después, sobre 1971-1972, con su alumna Pilar Ruiz de Gopegui,<sup>511</sup> con quien forma el Equipo B-R.G. Mientras tanto, la pintura mural sigue prácticamente desaparecida dentro de su producción, con la salvedad de las pinturas realizadas para viviendas y de un mural para el acceso al quirófano de una clínica de Madrid, realizado en 1978,<sup>512</sup> incursiones puntuales que en los primeros ochenta dieron paso a la publicación de artículos en la revista Z-H,<sup>513</sup> donde hablaba de la presencia de la pintura mural en el ámbito de la hostelería.



12. M.<sup>a</sup> Pilar Burges en los talleres de la Escuela Internacional de Pintura Mural Contemporánea de San Cugat del Vallès (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges).

<sup>511</sup> ANÓNIMO, «Borges y Ruiz de Gopegui en la sala del Mercantil», en *Heraldo de Aragón*, 2 de diciembre de 1975, p. 14.

<sup>512</sup> GARCÍA BANDRÉS, «Obra de M.<sup>a</sup> Pilar Burges», en n.º extraordinario de *Heraldo de Aragón*, 7 de mayo de 1978, p. 13.

<sup>513</sup> Sabemos que la pintora colaboró en la citada revista, pero no hemos podido localizar esos números, correspondientes a los años ochenta; la Asociación de Empresarios de Bares y Cafés, editora de Z-H, no guarda la revista, mientras que en el Instituto Bibliográfico Aragonés, donde sí se encuentra depositada, no tienen los pertenecientes a esas fechas. Por ello, contamos con sólo uno de los artículos que Burges publicó, encontrado dentro de su archivo personal y que reproducimos en el apéndice documental.

Casi al final de su vida, en 2007, un año antes de su fallecimiento, Burges, como si sintiera anhelo del pasado, vuelve a sus orígenes y diseña una gran pintura mural con la que finalizar el ciclo pictórico que había realizado en 1954 para la ermita de Fayón, la que fuera su primera obra mural. Evidentemente, su avanzada edad no le permite trasladarla al muro, tarea que recayó en el pintor Juan Baldellou, antiguo alumno y persona de confianza de Burges.

### ***La pintura mural de M.<sup>a</sup> Pilar Burges***

Aunque cada una de las obras que dejó en los cafés de la ciudad mostraba sus propias peculiaridades, en todas subyacía un planteamiento común o, al menos muy parecido; y es que, en definitiva, se trataba de murales de carácter decorativo, con una temática sencilla y amable, que mostraban los cambios que se estaban operando en España, que hablaban de las aficiones e intereses de Burges y también de la que era su generación, de la vida de chicos y chicas de su misma edad sobre la que la pintora ofrecía una imagen un tanto idealizada. De acuerdo con el carácter lúdico de los lugares en que se emplazaban, las pinturas estaban dedicadas a escenas de ocio donde aparecían parejas de jóvenes bailando, tomando copas, haciendo deporte o paseando por las calles de la ciudad. A la hora de dar forma a cada uno de estos personajes y escenarios, Burges volcaba sus propios gustos y experiencias personales, es decir, el ambiente cosmopolita que disfrutó en Barcelona y, especialmente, en París, sus conocimientos de diseño de figurines, que quedaron patentes en el impecable vestuario que mostraban los protagonistas de las obras, su afición por el teatro y el ballet y las escenografías que acompañaban a estos espectáculos. De la misma manera, la condición femenina de la autora estuvo reflejada en estas pinturas donde la mujer ocupaba un lugar destacado y equiparable al del hombre, planteamiento que resultaba cuanto menos atípico para el país en aquel entonces; lejos del prototipo sumiso y recatado imperante, aparecía como un individuo activo y seguro de sí, en el que la autora volcó el modelo de mujer independiente con el que tanto se identificaba. Por todo ello, entre lo anecdótico de los asuntos tratados, podemos entrever dos planteamientos interesantes como son la visión de la pintora ante la emancipación que demandaba la mujer y la actitud enérgica de los jóvenes, como metáfora de la alegría de vivir que tanto anhelaba un país que dejaba atrás las duras condiciones de vida de la posguerra.

Atendiendo al carácter decorativo de estas obras, Burges recurría a una factura sencilla con un dibujo de trazo suelto y ágil que únicamente definía la silueta de las figuras, animadas por algunas pinceladas de color con las que el conjunto ganaba en viveza. Con la misma sencillez planteaba el escenario sobre el que disponía los personajes, consistente en la mayoría de los casos en un fondo plano, animado tan solo por la representación puntual de motivos que variaban dependiendo del tema del mural. Con este tratamiento casi abocetado, la obra adquiría dinamismo, espontaneidad y ligereza, el tono de vitalidad y el carácter desenfadado que requerían tanto las escenas representadas como el ambiente de ocio que reinaba en el café o restaurante.

Por lo que respecta a las técnicas empleadas, escogió el muro como soporte para el grueso de sus obras (en ocasiones pintó sobre tabla), en las que además experimentó con la caseína, las colas magras, la resina, el temple o el fresco. De esta forma, Burges ponía de manifiesto su interés por el trabajo sobre muro, que prácticamente había desaparecido a favor de procedimientos más cómodos y rápidos como el óleo o el acrílico sobre lienzo, una realidad sobre la que la pintora advertiría años después con el tono crítico que siempre le caracterizó:

El MURAL AL FRESCO está desapareciendo entre nosotros, además de por su lenta preparación y su laboriosísima ejecución, por su inequívoca aspiración a permanecer, a durar, objeto artístico que resulta contrario al «usar-y-tirar» de esta sociedad de consumo.<sup>514</sup>

### ***Restaurante-cafetería Palafox***

El decorador Fernando Ballestín, uno de los profesionales más reconocidos de la ciudad, recibía el encargo de decorar en 1957 el restaurante cafetería Palafox, un proyecto para el que decidió contar con la colaboración de Burges; el cometido de la joven pintora fue la realización de dos murales de formato alargado y estrecho, un trabajo por el que recibió la nada desdeñable cifra de 15.000 pesetas.<sup>515</sup> Hasta ese momento, Burges se había enfrentado a una única obra, la realizada para la ermita de Fayón, con unos planteamientos temáticos, espaciales y técnicos que nada tenían que ver con el nuevo encargo que ahora recibía, al tratarse de una obra para el ámbito religioso, realizada al fresco y cubriendo la totalidad de la pared.

«Antiguos y modernos» y «Ricos y pobres» eran los títulos de estas dos pinturas realizadas en caseína y resinas sobre muro, en las que Burges abordó unos temas un tanto atípicos. Más que del desarrollo de un asunto concreto habría que hablar de un repertorio de personajes, concebidos como marionetas que penden de hilos, en los que la pintora plasmó los conocimientos de figurinismo adquiridos durante su infancia y adolescencia; así, en alusión a los «antiguos», encontramos figuras vestidas de época, los «ricos» y los «modernos» van ataviados siguiendo la moda de los años cincuenta, mientras que los «pobres» aparecen con ropajes andrajosos. A lo largo de los 20 metros de longitud de cada mural, Burges dispuso los personajes en una sucesión continua en la que jugaba con la perspectiva como recurso con el que dar agilidad y variedad a la composición. Para animar la representación la pintora trazó una gruesa línea que discurría a lo largo del mural, recayendo en los puntos donde se situaban los personajes, un recurso simple pero eficaz con el que consiguió dar a esta pintura el dinamismo que necesitaba.

Aunque se trataba de su primera obra mural para un café, en ella aparecían ya perfectamente definidas las características básicas de su producción mural: un trazo sinuoso que dibujaba la silueta de las figuras, toques sueltos de color y un fondo plano. Por el contrario, se echaba en falta en estas dos pinturas el espíritu juvenil y desenfadado que sí veremos en sus obras posteriores. Con todo, era ésta una obra sencilla pero con una personalidad definida y distinta a lo que se estaba haciendo en la ciudad. Este hecho, sumado a la popularidad que empezaba a tener la pintora y a su colaboración con un profesional reconocido como Ballestín proporcionaron a Burges nuevos trabajos donde realizó conjuntos murales más personales y elaborados, pero siempre dentro de su peculiar estilo.

### ***Club de Oficiales de la Base Americana***

En 1957, y desde su llegada en 1954, el número de americanos residentes en Zaragoza había ido creciendo progresivamente, lo que se dejaba notar en las calles y en las cafeterías, donde coincidían con las gentes de la ciudad. Pero lo cierto, como anteriormente advertíamos, es que a pesar de esta coexistencia, los estadounidenses no tenían intención de entablar una auténtica relación de

---

514 Texto escrito por M.<sup>a</sup> Pilar Burges en Zaragoza el 7 de enero de 2004. Archivo Burges-MP.

515 Factura encontrada en el Archivo Burges MP.



vecindad con los zaragozanos. Prueba de ello es que crearon sus propios lugares de encuentro y servicios de primera necesidad:

Se dotó a la base, además de los clásicos servicios para la navegación aérea, de una serie de instalaciones que ya hubieran querido tener muchos municipios españoles. Los residentes en ella tenían gasolinera, oficinas, economato, tiendas, cafetería, restaurantes, pizzería, lavandería, guardería, colegio con cuarenta aulas, iglesia, emisora de radio [...].<sup>516</sup>

Hasta que estos servicios entraron en uso en 1959, con el fin de las obras de la Base, los estadounidenses acudían al centro para divertirse en locales especialmente dirigidos a ellos; por ejemplo, en 1955, pocos meses después de su llegada, se creó la Casa Americana de Zaragoza,<sup>517</sup> situada en paseo de la Independencia 19, casualmente en el mismo edificio que la Institución Alamillo, donde trabajaba Burges. Mucho más frecuentados estuvieron los bares que comenzaron a abrir en esas fechas en Zaragoza pensando en esta clientela que consumía en cantidad, pagaba bien y dejaba jugosas propinas. Este fue el caso del Club de Oficiales de la Base Americana, abierto en 1957 en el flamante pasaje Palafox. La elección de este emplazamiento denotaba el carácter selecto que se quería dar al club, que no se localizaba en los locales comerciales a la vista de los paseantes, sino en uno de los pisos del inmueble, lo que le daba mayor privacidad y, en consecuencia, más exclusividad.

Casi al mismo tiempo que finalizaba las pinturas para el Palafox, Burges era solicitada para participar en la decoración de este nuevo local,<sup>518</sup> encargo surgido al margen de su colaboración profesional con Ballestín, consistente en la realización de una pintura para el rellano de acceso al club y cinco paneles que recorrían la zona de la barra,<sup>519</sup> dedicados a asuntos decorativos y amables que transmitían una visión joven y enérgica del ocio. La primera pintura, realizada al temple sobre muro, se localizaba en la pared situada junto a la puerta de entrada, actuando como una especie de carta de presentación del local, en la que se mostraba lo que el cliente allí iba a encontrar: el interior de un concurrido club, con chicos y chicas jóvenes, de porte apuesto y en actitud de galanteo, sentados en torno a mesas en las que disfrutaban de las copas y del ambiente agradable que ofrece el bar. De manera discreta, Burges convierte a las mujeres en las protagonistas de la obra, al aparecer de frente al espectador, al contrario que los hombres, dispuestos de espaldas y mirando a sus acompañantes. Compositivamente, el mural era algo más complejo que el realizado en la obra anterior; en este caso, las miradas de los hombres eran el eje que empleaba Burges para trazar una composición en profundidad, que se dirigía desde el primer plano hasta el fondo, siguiendo un ritmo zigzagante. El lenguaje empleado era también muy distinto al sustituir el grafismo de su primera obra por una factura mucho más definida. Si bien la obra parecía más elaborada, el resultado era en conjunto menos satisfactorio al sustituir la gracilidad de la realizada para el Palafox por una cierta rigidez formal.

<sup>516</sup> Op. Cit. ROLDÁN, *Los americanos...*, p. 65

<sup>517</sup> ANÓNIMO, «Solemne inauguración de la Casa Americana en Zaragoza, con asistencia de todas nuestras autoridades», en *Heraldo de Aragón*, 15 de febrero de 1955, p. 5.

<sup>518</sup> Concretamente, los bocetos de estas pinturas están fechados por la autora en septiembre de 1957. En este caso desconocemos el cauce a través del cual Burges recibió este encargo para el Club de Oficiales.

<sup>519</sup> Estas cinco pinturas, realizadas sobre panel, en realidad tenían un carácter exento puesto que estaban sostenidas por una estructura metálica que suspendía a los paneles en el aire. Por ello no vamos a entrar a comentar en detalle estos cinco paneles, aunque sí hablaremos brevemente sobre ellos.

La decoración continuaba en el interior, a lo largo de la barra del bar, tras la cual colgaban cinco paneles, en caseína y resinas naturales sobre tabla, en los que se mostraban cinco visiones distintas de la vida juvenil. *Borrachera de movimiento*, *Borrachera de sol* y *Borrachera de música* son los títulos que Burges dio a las tres pinturas centrales, donde respectivamente representó una escena de gimnastas, otra de jóvenes disfrutando del calor del verano y por último un grupo de bailarines, un guiño al ballet del que la pintora era especialmente admiradora. A través de los gestos enérgicos de cada uno de los personajes, Burges conseguía trasladar al espectador una actitud pleotórica que hablaba de la alegría de vivir propia de la juventud; para contrarrestar la intensidad gestual de estas escenas, en las dos pinturas de los extremos, tituladas *Los espectadores*, se inclinó por una representación mucho más sosegada en la que simplemente aparecían hombres y mujeres paseando.

Frente a la mayor rigidez del mural realizado en el rellano, estos cinco paneles transmitían una sensación de espontaneidad y ligereza, nacida del dibujo suelto, sinuoso y abocetado que aplicaba la pintora, mucho más cercano al empleado en los murales del Palafox. La rapidez y la fuerza de esta pincelada daban al conjunto una vitalidad que se veía potenciada mediante una escueta pero estudiada aplicación del color, a base de intensos amarillos, rojos y violetas que ponían la nota expresionista con la que ganaba intensidad la bicromía en blanco y negro de estas obras. Recurriendo a unos planteamientos plásticos sencillos, Burges captaba el espíritu de juventud y diversión que demandaban los clubs y cafeterías, una fórmula que repetiría en las obras llevadas a cabo en los años siguientes. Sin embargo, aunque estas pinturas tenían una personalidad que resultaba novedosa dentro del contexto zaragozano, no debemos buscar en ellas elevadas pretensiones artísticas puesto que, como acabamos de decir, se trataba de un conjunto decorativo joven y desenfadado por la sencillez de la factura y lo anecdótico de su asunto, sin otra ambición que la de propiciar un espacio agradable y singular.

### «Calles de la Ciudad» en el Restaurante La Vital

La cafetería es una de las más bonitas y elegantes de España, por la belleza de su decorado y mobiliario, su fantástica iluminación y la suntuosidad de su barra-mostrador, que tiene como fondo una deliciosa pintura mural realizada por la joven y notable artista zaragozana María Pilar Burges.<sup>520</sup>

Este es uno de los elogios, muy habituales en la época, que aparecieron en los diarios sobre las recién remozadas instalaciones del restaurante La Vital, palabras sin duda contagiadas por el entusiasmo que comenzaba a florecer en la ciudad al calor del progreso económico. En 1958,<sup>521</sup> el empresario Jacinto Olloqui Arellano, propietario de La Vital, emprendió la ampliación y renovación de este restaurante sito en el Coso n.º 46, animado por la bonanza económica y la corriente de modernización comercial que empezaba a experimentarse en Zaragoza. Con el deseo de estar a la altura de otros establecimientos importantes de la ciudad, que mostraban unas instalaciones a la última, Olloqui encargó al decorador Fernando Ballestín la actualización de la imagen del local.

<sup>520</sup> ANÓNIMO, «El domingo fueron inauguradas y bendecidas las nuevas instalaciones de “La Vital”», en *Heraldo de Aragón*, 18 de marzo de 1958, p. 14.

<sup>521</sup> A.M.Z. Caja 200886 Expediente 4102/1958. Consultamos el expediente de reforma del local, encontrando únicamente el informe referente a las obras realizadas en la fachada, sin que hubiera ningún expediente relativo a la remodelación de su interior.

Como ya había sucedido en el caso de la cafetería Palafox, éste confió a M.<sup>a</sup> Pilar Burges la realización de un mural por el que le pagó un total de 14.000 pesetas.<sup>522</sup> En concreto, la pintura<sup>523</sup> presidiría el muro que discurría desde la entrada y que se prolongaba tras la barra del restaurante, localización muy habitual y apropiada en este tipo de trabajos, al adquirir así una presencia privilegiada y un papel protagonista en la decoración.

Teniendo en cuenta la naturaleza del encargo y la finalidad de su intervención, Burges planteó una obra decorativa de temática amable con la que embellecer el espacio e insuflarle un aire novedoso, que además de dar personalidad al establecimiento lo hiciera más atractivo para la clientela. El motivo elegido fue la representación de un paisaje urbano que tituló *Calles de la ciudad* y en el que la autora imprimió un tono naif que dulcificaba e idealizaba el acelerado ritmo de la capital: un escenario urbano apacible en la que se exaltaba el civismo (Guardia Urbano dirigiendo el tráfico), la modernidad (coches descapotables, vestuario a la última) y la convivencia (grupos de gentes conversando) como reflejo de la prosperidad y del entusiasmo que empezaba a respirarse, en contraste con el ambiente lóbrego de las ciudades en la posguerra. Realizado directamente sobre el muro con colas magras y resinas acrílicas, la pintora concibió *Calles de la ciudad* como un escenario abstracto en el que recurría a la síntesis geométrica de los edificios para establecer juegos ópticos con los que, a su vez, crear efectos de perspectiva. Aunque la pintora introdujo de una manera leve la abstracción, el lenguaje empleado seguía siendo figurativo, si bien es cierto que con una simplificación formal de los personajes y con una representación cercana al puntillismo que concedían al conjunto el aire naif al que antes nos referíamos.

Las nuevas instalaciones fueron bendecidas e inauguradas el 16 de marzo de 1958 en una concurrida ceremonia a la que asistieron empresarios y otras figuras destacadas de la ciudad. Como era costumbre en aquel entonces, el acto de inauguración fue recogido por la prensa en detalladas notas que dedicaron algunas líneas a celebrar la actuación de Burges:

En el fondo de éste, sobre la pared llama poderosamente la admiración del público una amplísima pintura mural, original de la artista María Pilar Burges, que ha sabido plasmar, en perfecta conjunción de tonos y viñetas muy graciosas, la tónica de la vida moderna, con escenas diversas, todas ellas de gran acierto en la intención, que prestan a los más ocurrentes comentarios y a un aplauso para la autora de esta originalísima pintura mural, que tan admirablemente se combina con el carácter del establecimiento.<sup>524</sup>

Aunque la artista realizó más obras en bares y restaurantes, ésta debió parecerle especialmente significativa al traerla a la memoria en uno de los artículos que durante los ochenta publicó sobre los murales en la hostelería:

La imagen del establecimiento se asocia en la mente del público con el mural, con lo que se refuerza la identificación y categoría del negocio hostelero. Todos recordamos ejemplos: ¿Quién ha olvidado «La Vital» cuyo esplendor económico marcó, durante años, un concepto diferente del «estar y convivir» ciudadanos?<sup>525</sup>

522 Dentro del archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges hemos encontrado la factura correspondiente a este trabajo, donde se señala el pago de 14.000 pesetas por el boceto y la ejecución de un mural para La Vital.

523 Aunque en la documentación Burges diferencia dos murales, uno en la entrada y otro en la zona de la barra, en realidad nos encontramos ante un único mural que recorría las dos zonas señaladas.

524 ANÓNIMO, «La Vital inicia una nueva etapa con unos espléndidos y modernos servicios de cafetería y restaurante», en *Amanecer*, 18 de marzo de 1958, p. 15.

525 BURGÉS, María Pilar, «El arte, en la hostelería», en *Zaragoza hostelera*.

### *Restaurante-Bar París*

En marzo de 1958, José María Gracia, Antonio Pasamar y Carlos Redondo<sup>526</sup> inauguraban en el paseo de las Damas 11, el restaurante París. Siguiendo la moda de la época, se intentó dar al nuevo local un carácter distinguido y cosmopolita, que además se reflejaba en la elección del nombre o en la decoración de las instalaciones. A los ya existentes café Roma, Las Vegas o Río Club, se sumaba el París que un año después, en 1959,<sup>527</sup> incluiría en su decoración tres murales realizados por Burges.

Inspirándose en la denominación del restaurante, la pintora realizó un conjunto de tres pinturas, integrado por *La Comédie Française*, *Montmartre* y *París La Nuit* en las que retrataba diferentes ambientes de la vida parisina, inspirada por sus propias vivencias en la ciudad de la luz. Condicionada por el grato recuerdo que guardaba de la capital gala, Burges concibió esta representación como una serie de amables escenas urbanas que desprendían el aire de modernidad y libertad que allí respiró y en las que plasmaba los tópicos sobre París como capital del amor, de los artistas, de la bohemia y de la vida nocturna. Al contemplar estas tres pinturas, tenemos que referirnos al mural *París*, que Burges había realizado un año antes para la tienda de moda femenina *Calixto*, evocando igualmente los recuerdos que le traía la ciudad y recurriendo a imágenes típicas, fácilmente reconocibles, como el *Sacre-Coeur*, *Notre Dame* o el *Moulin Rouge*; las semejanzas entre ambas obras iban más allá de lo temático al repetir de manera exacta determinados detalles presentes en el mural de Calixto, como las farolas, las ventanas, la silueta de las mansardas y la imagen del famoso cabaret.

Para la ejecución de estas tres pinturas, todas ellas realizadas directamente sobre el muro, recurrió a dos técnicas distintas como era la caseína y resinas en el caso de *París La Nuit* y la técnica de esgrafiado para *La Comédie Française* y *Montmartre*,<sup>528</sup> siguiendo así el ejemplo del mural que presidía la barra de Las Vegas. En *Montmartre*, situado a la izquierda de la entrada del restaurante, Burges representó una escena típica de este barrio parisino, donde se mezclan los artistas callejeros, los enamorados, una niña atenta al trabajo del pintor y una esbelta joven vestida con pantalón, prenda que las españolas todavía no habían incorporado a su armario y que simbolizaba el prototipo de mujer independiente, con el que Burges se identificaba profundamente. Esta pintura formaba pareja con *La Comédie Française*, también situada junto a la entrada del restaurante, que hablaba de su afición al teatro; no podemos pasar por alto otro detalle importante, como eran sus conocimientos sobre diseño de figurines y escenografías teatrales, especialidad sobre la que la autora dictó varios cursos en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Zaragoza. Por último, en *París La Nuit*, situado detrás de la barra, reflejaba, como bien indica su nombre, la vida nocturna parisina a través de las calles del *Pigalle* y la presencia del *Moulin Rouge*, su más emblemático símbolo. Bajo la luz de las farolas y caminando por las calles, Burges incluyó parejas de enamorados paseando, hombres elegantemente ataviados y mujeres solitarias con las que se refería al ejercicio de la prostitución en el barrio.

526 ANÓNIMO, «Restaurante-bar París se incorpora al progreso zaragozano», en *Heraldo de Aragón*, 7 de octubre de 1958, p. 5.

527 Sabemos que los murales fueron realizados en 1959 porque los bocetos están fechados en este año y porque en la nota de prensa relativa a su inauguración de 1958 no aparece ninguna alusión a la existencia de pinturas murales. Desafortunadamente, no nos ha sido posible obtener información relativa a cómo surgió el encargo al no haber conseguido contactar con los propietarios del café ni con el encargado de su decoración.

528 GARCÍA GUATAS, Manuel, «Historias de esta vieja Facultad de Filosofía y Letras», en *Artígrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º21, 2006, p. 715.

Desde el punto de vista temático, estas obras eran una continuación de lo que Burges venía haciendo en sus anteriores creaciones al hablar de los jóvenes y el ocio, aunque en este caso ambientado en la ciudad de París; por contra, si atendemos a su factura, el conjunto resultaba distinto a lo que hasta ese momento había hecho, gracias a la introducción del esgrafiado en *Montmartre* y *La Comédie Française*. La utilización de esta técnica en combinación con la caseína y las resinas naturales aplicadas en *París La Nuit*, arrojaba dos resultados plásticos diferentes que, a su vez, era un recurso con el que conseguía diferenciar dos ámbitos distintos del café como eran la entrada y la zona de la barra.

Este conjunto no corrió mejor suerte que el resto de obras realizadas en establecimientos hosteleros y comerciales; una reforma en el local, que incluía la ampliación de la entrada, provocó el derribo de las paredes sobre las que Burges había dejado *La Comédie Française* y *Montmartre*.<sup>529</sup> En esta ocasión únicamente sobrevivió *París La Nuit*, situado tras la barra, aunque con el cierre del restaurante, terminó siendo destruida, como sucedió con la mayor parte de las pinturas murales realizadas en tiendas y cafés.

### *Sala de fiestas Corinto*

El 13 de diciembre de 1959 se inauguraba en el Coso 77<sup>530</sup> el restaurante y sala de fiestas Corinto, de nuevo un nombre que destilaba exotismo y ambientes lejanos para bautizar uno de los múltiples locales que amenizaron el ocio en la ciudad de Zaragoza. Fue en mayo de 1960, al año siguiente de su apertura, cuando Burges, con la colaboración de Pili Ruiz de Gopegui y Manolo Rebollo,<sup>531</sup> realizó tres pinturas de inspiración clásica que tituló *Muchachas y guerreros con la Niké*, *Atletas con espectadoras* y *Bacantes con músicos*. Dada la temática escogida, los murales mostraban un aspecto muy distinto del ambiente urbano al que Burges nos tenía acostumbrados, aunque en realidad el asunto de fondo seguía siendo similar al de sus otros conjuntos, chicos y chicas bailando y practicando deporte, en definitiva, la diversión en la juventud, aunque en este caso contextualizada en la antigua Grecia.

El único testimonio visual que hemos conseguido de esta obra son los bocetos definitivos de cada uno de los murales, donde Burges aplicó un planteamiento común, consistente en la creación de un fondo liso sobre el que fue situando los personajes, motivos decorativos alusivos a esta cultura de la antigüedad e inscripciones en griego, todo ello enmarcado por una greca de inspiración helena. En el caso de *Muchachas y guerreros con la Niké*, principal mural del conjunto, la representación estaba protagonizada por una tropa de soldados perfectamente pertrechados y un grupo de mujeres ataviadas con peplo en actitud de victoria; el frente de un templo, la lechuza, atributo de la diosa Atenea, y dos palomas completaban la representación junto con los términos ΝΙΚΗ (Victoria), ΣΤΡΑΤΙΩΤΑΙ (soldado) y ΚΟΦΑΥ.

Aunque se trataba de dos obras distintas, *Atletas con espectadoras* y *Bacantes con músicos* fueron concebidas para formar pareja o como una especie de díptico, motivo por el cual, Burges aplicó la misma composición en una y otra, orientando los personajes de tal manera que conseguía un efecto de simetría con el que potenciaba la idea de conjunto entre ambas pinturas. Junto a la inscripción ΑΘΛΗΤΑΙ (atletas), dos fornidos hombres, que parecen inspirados en la cerámica griega, se

<sup>529</sup> Así lo indica Burges dentro de la documentación guardada en su archivo personal.

<sup>530</sup> Anuncio aparecido en *Heraldo de Aragón* el 15 de diciembre de 1959, p. 6.

<sup>531</sup> Pilar Burges especifica en la documentación de archivo relativa a esta obra la colaboración de estos dos ayudantes, a la sazón alumnos de la Academia Burges.



encuentran inmersos en plena carrera, mientras un grupo de mujeres observa la competición sentadas desde un banco. El mismo esquema sigue el otro mural, aunque en este caso lo protagonizan una pareja de bacantes danzando y dos mujeres tocando instrumentos musicales, acompañadas del término ΠΑΡΘΕΝΟΥ (doncellas).

Poco o nada más sabemos de estas obras, ni la técnica empleada, ni su distribución dentro del local. Lo que sí podemos decir es que fue la última pintura mural que Pilar Burges realizó en Zaragoza, si bien otros pintores siguieron trabajando en este ámbito, algunos de ellos jóvenes pintores que, como Burges, empezaban a hacerse un lugar en el mundillo artístico de la ciudad.

### **La pintura mural de José Baqué Ximénez en el Club Cultural del Banco de Aragón**

El 7 de marzo de 1960 tenía lugar la creación del Club Cultural del Banco de Aragón,<sup>532</sup> con sede en la calle Teniente Coronel Valenzuela n.º 7 y dirigido a los trabajadores de la entidad, donde, además de servir comidas, podían disfrutar de momentos de ocio junto con otros compañeros del banco. Para acoger este servicio, se acondicionó cuidadosamente el local, atendiendo, además de los aspectos estrictamente funcionales, la dimensión decorativa del local mediante la instalación de tres pinturas murales que el Banco de Aragón encargó, por amistad con uno de los directivos,<sup>533</sup> al pintor José Baqué Ximénez, artista consolidado y con experiencia en este ámbito como autor de las obras que decoraban las iglesias<sup>534</sup> de buena parte de los pueblos de colonización<sup>535</sup> de Aragón y Navarra. Su dedicación a la pintura religiosa incita a pensar en el perfil de artista académico, a la manera de Cañada o los Navarro, pero lo cierto es que Baqué Ximénez practicó una pintura figurativa bien distinta, en la que aunaba ciertos rasgos del neocubismo y de la pintura expresionista, configurando un estilo personal que también trasladó al conjunto del Club del Banco de Aragón.

Realizado en 1959, éste era su primer trabajo fuera del ámbito religioso, para el que, atendiendo a los intereses de la entidad promotora y al espacio al que estaba destinado, realizó tres pinturas de carácter decorativo dedicadas al ámbito rural aragonés. Si bien se trataba de un encargo destinado a un espacio distinto y que demandaba una temática diferente, Baqué aplicó prácticamente el mismo esquema que solía utilizar en las obras religiosas, consistente en la disposición de los personajes ante un fondo de paisaje natural que, por lo general, acompañaba con vistas de pueblos. La primera de las pinturas, todas ellas realizadas al óleo sobre muro, se localizaba en el vestíbulo de entrada al club. Ocupando el primer plano, aparecía un campesino vestido con ropa de faena y empuñando una horca, imagen que Baqué sometió a un proceso de geometrización, especialmente visible en su atuendo; a sus espaldas, se abría una extensión de campos cultivados donde compuso una viva sinfonía cromática que concedía al conjunto un aspecto expresionista, a la vez que lo iluminaba. Con leves variaciones, la solución compositiva empleada nos remite inmediatamente a los

532 <<http://clubsan.es/>>, página consultada por última vez el de de 2012. Página consultada por última vez el 20-8-2012.

533 Entrevista mantenida con Ángel Tello Almenara el 23 de enero de 2012.

534 Concretamente, dejó su obra en las iglesias de Ontinar de Salz (1949), El Temple (1952), Puilato (1956), San Jorge (1957), Bardena del Caudillo (1959) y El Figarol (Navarra, 1959). Para conocer más de cerca algunos de estos trabajos, ALAGÓN LASTE, José María, «Las artes plásticas en los pueblos de colonización de la zona de la Violada», en *AACA Digital*, n.º 17. <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=502>>.

535 Uno de los ámbitos en los que la pintura mural alcanzó especial desarrollo fueron las iglesias de los pueblos de colonización, GARCÍA ANTÓN, Irene, «Dos ejemplos de integración de las artes: los poblados de colonización de San Isidro de Albatera y El Realengo», en Op. Cit., VV.AA., *Actas del XIV Congreso Español de Historia del Arte...*, pp. 213-225.

murales que realizó para la Iglesia de Santa Isabel, para la capilla de la Facultad de Medicina o para la Iglesia de Bardena del Caudillo, por citar algunos ejemplos. La decoración continuaba en el salón principal, presidido por los otros dos murales, donde representaba la vista de dos pueblos situados ante un paisaje montañoso; eran éstas dos imágenes creadas por el pintor, a partir de monumentos y elementos característicos de diferentes pueblos de geografía aragonesa. La intensa gama de colores del mural anterior daba paso a una paleta de tonalidades terrosas y grisáceas que configuraba un escenario más bien oscuro, tan sólo iluminado por la introducción puntual del blanco. Si en la primera pintura, la nota dominante era el expresionismo a través, precisamente, del uso del color, en este caso el protagonismo recaía en la geometrización del escenario representado en estos dos murales, donde llevó a cabo un ejercicio de síntesis formal que delataba la influencia de Vázquez Díaz, visible en los volúmenes netos y rotundos que componían la escena y que trasladaban una sensación de monumentalidad, sin caer por ello, en la rigidez ni la pesadez del conjunto.

Éste fue su primer trabajo para el Banco de Aragón, pero no el último; en 1964, Baqué realizaba otro mural para una sucursal de la misma entidad bancaria en Logroño,<sup>536</sup> donde representó una alegoría de la Industria, del Comercio y de la Agricultura, en el que aplicó una solución semejante a la vista en Zaragoza; ese mismo año, realizaría otra pintura más, esta vez para una sucursal del Banco Central en Tudela.

Las pinturas murales fueron testigo de momentos de ocio del club hasta que en 1988 tuvo lugar la venta del inmueble en el que se encontraba su sede, aunque no fue hasta 1991 cuando los miembros se trasladaron a un nuevo local, dejando allí los tres murales que realizara Baqué treinta años atrás. Para evitar su desaparición, el club planteó al Ayuntamiento la posibilidad de que éste acometiera las acciones necesarias para arrancar y trasladar las pinturas a un nuevo emplazamiento, operación que, sin embargo, no podía financiar el club.<sup>537</sup> Tras encargar un informe a los restauradores Teresa Grasa y Carlos Barboza, en el que se hacía hincapié en la extrema dificultad que entrañaba arrancar los murales, el Ayuntamiento barajó la opción de proceder a su extracción para seguidamente instalarlos en dependencias municipales o en la nueva sede del Club o, por otro lado, condicionar la licencia de obras de edificio a la conservación de las tres pinturas, que se presentaba como la posibilidad más aceptada.<sup>538</sup> Finalmente, ninguna de las dos proposiciones fue llevada a cabo; se descartaba su traslado por la complejidad de este proceso, que tampoco aseguraba por completo su salvación;<sup>539</sup> y también se complicaba la opción de condicionar la construcción a la conservación de las pinturas al ser la Comisión de Patrimonio Cultural el organismo competente. En consecuencia, se envió al Club Cultural de Empleados del Banco Central una comunicación donde se le informaba de la decisión de «no acceder a su petición por exceder de las posibilidades e interés de este Ayuntamiento, dada la dificultad de la extracción de los muros sobre los que se encuentran las pinturas y los costes que supondría su ejecución».<sup>540</sup> El resultado fue, por tanto, la pérdida de estas obras que terminaron siendo destruidas con el derribo del inmueble.<sup>541</sup>

536 GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina, «La pintura mural de José Baqué Ximénez», en *Urano*, n.º 1, 1987 p. 36.

537 A.M.Z. Caja 25901 Expediente 414224/90

538 *Ibidem*.

539 *Ibidem*.

540 *Ibidem*.

541 Para conservar el recuerdo de estas pinturas, los socios realizaron tres reproducciones fotográficas que hoy cuelgan de las paredes del actual club.

### Radio Juventud y Julián Borreguero

Como en toda dictadura, el nuevo Estado no se contentaba con la total concentración del poder político sino que también buscaba ostentar el control del Cuarto Poder, es decir, los medios de comunicación; además de ejercer la censura ante la aparición de noticias incómodas, permitía difundir e inculcar la doctrina del régimen en los ciudadanos. La prensa, los informativos del NO-DO y la radio jugaron un papel esencial en este sentido. Hasta el momento en que la televisión se convirtió en un electrodoméstico más al que todos pudieron acceder, la radio fue la reina en los hogares españoles como elemento para la información y el entretenimiento; así, en 1954 Radio Juventud, perteneciente a Cadena Azul de Radiodifusión, llegaba a Zaragoza, instalando su emisora en la Ciudad Jardín y sus oficinas en Gran Vía 7, donde posteriormente también se trasladaría la emisora.

Cuatro años después de la instalación de Radio Juventud, aterrizaba en Zaragoza el joven pintor Julián Borreguero,<sup>542</sup> quien, a pesar de su corta edad, pronto consiguió hacerse un hueco dentro del panorama artístico local; sus aliados fueron la singularidad de su obra artística y las relaciones sociales que enseguida comenzó a tejer con diferentes personajes de la ciudad, ayudado por el Gobernador Civil José Manuel Pardo de Santallana y Suárez, que «sugirió a diversas instituciones, y entre ellas Radio Juventud, para que le proporcionásemos alguna ayuda en su condición de pintor en ciernes»;<sup>543</sup> en esos años frecuentaba la tertulia del café Niké o la emisora de Radio Juventud, donde trabó amistad con el director, locutores y demás trabajadores. Fue precisamente de esta amistad, de estas visitas a la radio y de la recomendación del Gobernador de donde surgió la realización de este mural, el primero para Borreguero, que lo pintó en 1959 para las recién creadas instalaciones de la emisora, concretamente para la pared izquierda del vestíbulo de entrada a Radio Juventud, donde se instaló esta pintura realizada al óleo sobre un panel.

No fue Borreguero sino Radio Juventud quien convino las características de esta obra, que debía tratarse de «un mural que reflejase la importancia de la radio en los pueblos y comarcas de España y Aragón»;<sup>544</sup> para procurar un tratamiento emotivo del asunto, el pintor presentó un retrato costumbrista e íntimo de la radio, convertida en el punto de encuentro en torno al cual se congregaba la familia. La escena estaba localizada dentro de un típico hogar del mundo rural, un espacio austero tan solo animado por una tinaja para el agua, una rama de membrillos, una hornacina con una imagen religiosa u otras imágenes tópicas asociadas al campo, como las abarcas, el botijo o la botella de vino; en él habitaba una numerosa familia, formada por el abuelo, el padre, la madre y los tres hijos, todos ellos reunidos alrededor de la radio que, a través del transistor y de la antena de emisión que aparece al fondo, desempeñaba el papel protagonista en este ambiente ocioso, pero austero, más propio de los años cuarenta y primeros cincuenta que de los sesenta. Para aliviar la pesadez de este interior, el pintor abrió la escena al exterior través de un gran vano, recurso que aprovechó para realizar una de sus características vistas urbanas, que es el único elemento propio de la pintura de Borreguero que encontramos en este mural.

---

<sup>542</sup> Desde su llegada en 1958, procedente de Madrid, Borreguero se involucró en el panorama artístico de la ciudad obteniendo el beneplácito de personajes destacados y de la crítica que decía de él: «[...] es un pintor que promete [...] no cabe duda de que logrará un alto puesto en su difícil y hermosa profesión». Enseguida consiguió hacerse un lugar en el panorama artístico zaragozano, a través de su actividad expositiva, su ingreso en 1960 en la Institución Fernando el Católico como director del Aula Plástica o su participación en la tertulia del Café Opi-Niké.

<sup>543</sup> Carta enviada por Ricardo Martínez el 24 de enero de 2012.

<sup>544</sup> *Ibidem*.

Tal y como apuntamos más arriba, el pintor intentó recrear un ambiente entrañable a través de los gestos de complicidad que se dedicaban los personajes, sin embargo no consiguió transmitir esta sensación de cercanía y familiaridad, quizá porque éste no era la clase de tema que solía abordar en su producción artística habitual; los cuerpos robustos, los rostros inexpresivos y la técnica empastada dieron como resultado un conjunto pesado, algo tosco y confuso que distaba mucho de lo que será su futura pintura de caballete y otros murales que más adelante realizará.

En 1979, Radio Juventud pasa a formar parte de Radiocadena Española, tras la supresión desde el gobierno de la Cadena Azul de Radio Difusión, de la Red de Emisoras del Movimiento y de la Cadena de Emisoras Sindicales, tres emisoras que se unieron en Radiocadena Española.<sup>545</sup> Diez años después, concretamente en 1989 se producía otra fusión, en esta ocasión entre Radio Cadena Española y Radio Nacional, estando al frente de la primera el periodista Ricardo Martínez, que fue quien se encargó de gestionar el traslado del mural a la nueva sede de Radio Nacional atendiendo al componente emocional que residía en esta pintura; en palabras de Martínez, es «una obra que los que trabajamos en aquella emisora, hemos llevado siempre en nuestro corazón y recuerdo, porque, de alguna manera, presidió durante muchos años nuestros afanes radiofónicos».<sup>546</sup> Con esta determinación, consiguieron salvar la obra de Borreguero que, sin embargo, quedó afectada por este traslado; el espacio amplio y diáfano para el que había sido concebido este mural poco tenía que ver con las instalaciones de la emisora de Radio Nacional, localizada en un dúplex de P.º de la Independencia. Tras estudiar las posibles ubicaciones, decidieron instalar el mural en la caja de la escalera que comunicaba las oficinas, a pesar de que la superficie no era lo suficientemente amplia como para acoger la pintura; el siguiente paso fue, por tanto, cortar la obra en dos mitades para adaptarla al ángulo de la escalera, distorsionando la composición del mural que, al menos, consiguió salvarse de su desaparición.

### Una grotesca visión del Carnaval en el mural de Julián Borreguero para Río Club

En 1960, Luis Montes Azcona iniciaba la ampliación de las instalaciones de Río Club, cafetería que había abierto en 1954 en el número 12 de Requeté Aragonés,<sup>547</sup> ubicando una *boite* en el piso inmediatamente superior. Montes, atendiendo a lo que era ya una práctica habitual, decidió animar la sala de fiestas con una pintura mural que confió a Julián Borreguero; barajamos la posibilidad de que el encargo surgiera, más que de las recomendaciones oficiales antes advertidas, de la relación que el pintor pudiera haber establecido con Montes como cliente del Río Club, situado junto al Café Niké, a donde sabemos que Borreguero asistía regularmente para participar en su tertulia. En concreto, el mural, de considerables dimensiones, se extendía por toda la superficie de una de las paredes de la sala de fiestas, estando ejecutado en una técnica que desconocemos, aunque barajamos la opción de que fuera realizado en óleo sobre táblex adherido al muro.

A pesar de que tan sólo les separa un año de tiempo, veremos que la temática y el planteamiento artístico volcado en Río Club son radicalmente distintos a lo que había realizado en Radio Juventud. El porqué de las evidentes diferencias entre ambos murales se encontraría en las directrices que tuvo que seguir en el primero, algo que, según parece, no se dio en el caso del pintado para la sala de fiestas, a juzgar por las íntimas conexiones que había con su obra más personal.

<sup>545</sup> *Radio Juventud en Zaragoza*, Zaragoza, Biblioteca de Aragón, 1992.

<sup>546</sup> Carta enviada por Ricardo Martínez el 24 de enero de 2012.

<sup>547</sup> A.M.Z. Caja 200691 Expediente 30912/54.

La realización del mural tuvo lugar en 1960,<sup>548</sup> inaugurándose la nueva sala de fiestas en septiembre del mismo año.<sup>549</sup> El acto fue recogido por la prensa del momento, que interpretó la pintura como una representación del carnaval de Río de Janeiro al mostrar una escena de personajes tocados con máscaras, una afirmación cierta pero que resultaba incompleta al quedarse en lo anecdótico y no advertir el tono crítico que respiraba la obra. Y es que, al contrario de lo que pudiera parecer, esta escena distaba del ambiente lúdico y desenfadado propio de esta celebración para inclinarse por una recreación revestida de connotaciones negativas. No hay que ver en ello cuestiones ideológicas ni moralistas relacionadas con la prohibición de los Carnavales durante la dictadura puesto que, en realidad, esta obra nos habla de la fuerte personalidad del artista y de su visión pesimista de la sociedad,<sup>550</sup> que queda retratada en esta metáfora carnavalesca. Aprovechando las posibilidades simbólicas de la máscara, Borreguero daba un doble sentido a la representación del mural: era un guiño a la denominación del club, al referirse mediante el antifaz a los carnavales de Río, y a su vez una clara alusión a las falsas apariencias dentro de la sociedad. La escena se convierte, bajo la mirada de Borreguero, en un lugar de encuentro caracterizado por la aglomeración de gentes solitarias que se lanzan, insatisfactoriamente, a la noche en busca de compañía. Reina la confusión y el *horror vacui* ante la presencia de un sinfín de personajes que se superponen unos a otros, ocultando casi por completo el fondo y creando una fuerte sensación de asfixia con la que el pintor pretende intensificar la hostilidad del medio.

Todos los personajes, salvo las figuras femeninas, que van vestidas con un escaso atuendo teniendo en cuenta las modas de la época, aparecen desnudos, manteniendo a salvo de las miradas la zona genital; se crea así un contraste entre sus rostros, cubiertos con máscaras de gesto grotesco lleno de picardía, maldad o apatía, que nos traen a la memoria las obras de Solana, y sus cuerpos completamente desnudos, mostrando una anatomía esquelética, de proporciones deformadas y marcado carácter expresionista que encaja muy bien con el rostro-máscara que lucen. A pesar de la cercanía física entre los personajes representados no existe relación entre ellos. Con la presencia de copas y botellas tiradas o en las manos de los clientes, Borreguero señala los excesos de la bebida y sus consecuencias: gentes en el suelo y rostros decrepitos. Junto al alcohol, las mujeres son el otro gran atractivo de la noche, por ello el pintor les otorga una presencia destacada, situándolas en primer plano, y con una apariencia poderosa gracias a su anatomía fornida que dobla en volumen los enclenques cuerpos masculinos. A ellas se acercan con rostro ansioso y deseoso personajes que ciñen sus manos a la ambicionada anatomía femenina: la Mujer se convierte en una Eva moderna que conduce al hombre hacia la tentación. Otras lecturas podrían interpretar esta representación como una alusión a la mujer-objeto, pero según nuestra opinión lo que Borreguero pretende es mostrar a la mujer como un ser fuerte, alejado de la idea del sexo débil, una fortaleza que se manifiesta en el aspecto físico y en el psicológico, sabedora de sus encantos y del poder que ello le da sobre el género masculino.

---

548 Alfredo Romero sitúa la realización de la pintura en 1958, sin embargo consideramos esta datación errónea puesto que la inauguración del local tuvo lugar en 1960, careciendo de sentido que el mural fuera realizado en 1958, una antelación excesiva sobre todo si tenemos en cuenta que en ese año las obras del club ni siquiera habían comenzado y el artista acababa de llegar a la ciudad. ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo (Comisario), *Julián Borreguero. Una retrospectiva, 1959-1995, Palacio de Sástago, 2 de febrero 3 de marzo de 1996*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996, p. 8.

549 ANÓNIMO, «Hoy se inaugura una nueva sala de fiestas», en *Heraldo de Aragón*, 8 de septiembre de 1960, p. 6.

550 Entrevista mantenida con María Arias y Adolfo Borreguero, la viuda y el hijo del pintor, el 27 de septiembre de 2010. En nuestras conversaciones tratamos, además de la obra de Julián Borreguero, el carácter y la personalidad del artista al considerar que era una información útil para valorar y entender mejor esta y otras de sus obras.



Nos encontramos ante una representación de gran crudeza, sumamente personal, protagonizada por escenas expresionistas con matices tenebristas que evocan la obra de José Gutiérrez Solana, Goya, Roault o James Ensor. Era ésta una solución más propia de una creación artística destinada a un ambiente íntimo que de un mural decorativo para un espacio de ocio y la razón de ello es que Borreguero no desligó este trabajo del tipo de obras que por aquel entonces estaba desarrollando: «Me apasiona pintar grandes murales, pero a mi gusto».<sup>551</sup> Dentro de los planteamientos artísticos de Borreguero no cabían las representaciones amables y decorativas que solían hacerse en este tipo de espacios,<sup>552</sup> siendo por eso que, a la hora de realizar la pintura, recreó la misma atmósfera oscura y asfixiante de sus cuadros, así como los mismos personajes sórdidos que poblaban estos escenarios. Destaca en este sentido la relación con algunas de las obras realizadas por Borreguero en fechas cercanas; la primera referencia nos dirige a *Tribu* de 1959 y *Mural*<sup>553</sup> de 1960, dos obras de acento expresionista protagonizadas por gentes que, con una fuerte influencia de las pinturas negras de Goya, mostraban en sus rostros un gesto más propio de una máscara que de un humano; la segunda referencia se encuentra en la serie *Tauromaquia*, realizada por Borreguero entre 1960 y 1962, y donde encontramos personajes de demacrada anatomía, surgiendo de la conjunción de este repertorio de obras las figuras enmascaradas y esculpidas que protagonizan el mural del Río Club. La dureza de la representación se intensificaba con la factura empastada y el contraste cromático que el artista utilizó en la factura de la obra, algo que no se puede apreciar muy bien en las fotografías pero que podemos deducir por las características de su producción de aquellos años. El resultado era un mural con un marcado expresionismo que iba más allá del nivel estético al estar acompañado de un tono crítico para con la sociedad, muy diferente del carácter anecdótico y amable de las pinturas que solían realizarse en este tipo de establecimientos.

Por ello, resulta cuanto menos sorprendente la representación de un tema de este tipo en una sala de fiestas, sin embargo al propietario pudo parecerle apropiado puesto que este nuevo espacio era un lugar para «[...] la reunión y el baile, en un ambiente serio, formal y familiar»,<sup>554</sup> destinado a un público selecto: «Ante todo cuidaremos el ambiente. No queremos que esto sea lo que vulgarmente se conoce por “cabaret”. Aspiramos a que puedan venir aquí las mejores familias zaragozanas a bailar y a divertirse, simplemente».<sup>555</sup> No mucho tiempo después, la *boite* del Río Club cerró sus puertas<sup>556</sup> desapareciendo entonces, con toda probabilidad, el mural de Borreguero, aunque sin llegar a saber con certeza si fue destruido o si, por el contrario, se arrancó para conservarlo más allá de las paredes de este pub.

### **La vuelta de Manuel López Villaseñor a Zaragoza. Una alegoría espiritual de la Farmacia para el Instituto Uta**

Aunque hasta este momento la totalidad de las realizaciones presentadas pertenecían al ámbito de la hostelería o del cine, ha llegado el momento de referirnos a una obra que rompe con esta tónica al encuadrarse en un espacio totalmente distinto como era el Instituto Uta, un centro de

551 Op. Cit., ROMERO SANTAMARÍA, *Julián Borreguero...*, p. 8.

552 Esta negativa del pinto a adaptar su obra a los gustos es recogida también por Alfredo Romero. «Está claro, quieren adivinar en él a un importante pintor, pero al que hay que pulir y acomodar a los gustos imperantes de la ciudad; mas vano intento, porque chocarán con el propio carácter del pintor y con su libre decisión de crear su propia obra», en *Ibidem*.

553 Este mural se encontraba en el estudio del pintor.

554 ANÓNIMO, «Hoy se inaugura una nueva sala de fiestas», en *Heraldo de Aragón*, 8 de septiembre de 1960, p. 6.

555 *Ibidem*.

556 RUIZ MARÍN, Julián, *Memoria amante y personal de las calles de Zaragoza*, Zaragoza, Artes Gráficas, 1991, p. 299.

investigación, para el que Villaseñor realizó una pintura mural escasamente conocida pero, al igual que en su anterior obra, con una notoria calidad artística.

Apenas se cumplía un año de la finalización del conjunto mural de la DPZ, cuando el pintor manchego volvía a Zaragoza para afrontar un nuevo encargo que poco tenía que ver con el trabajo que acababa de concluir. En esta ocasión, el encargante era el Instituto de Investigación Uta, dirigido por Fernando Cuenca Villoro y dedicado a la investigación de la biología molecular, que pretendía decorar sus nuevas instalaciones, sitas en Juan Pablo Bonet 5-7-9, con un mural para el vestíbulo de entrada al instituto. Uta no escatimó en recursos y prueba de ello fue la decisión de encargar la pintura a Villaseñor, que por entonces ocupaba la primerísima línea artística nacional, además de ejercer como Catedrático de Procedimiento Mural en la Universidad Complutense.

En el mes de julio de 1966<sup>557</sup> se asistía a la inauguración de las instalaciones, acto que fue ampliamente recogido por la prensa local y nacional, incluyendo descripciones del espacio en las que, sin embargo, no encontramos referencia alguna a la obra del pintor. En cierta manera, esta omisión parecía anunciar la discreción con la que ha pasado esta obra, dado que es uno de los murales menos conocidos de Villaseñor, olvidado incluso en algunas de las monografías a él dedicadas. Ciertamente, este nuevo encargo, realizado al acrílico sobre lienzo, no tenía la envergadura física ni simbólica de algunos de sus trabajos anteriores, sin embargo, por su calidad artística y por el relato en él expuesto, se encontraba a la altura de los mismos; no en vano, cuando realizó esta pintura, Villaseñor acumulaba una amplia experiencia en la creación artística en general y mural en particular.

Tomando por referencia la labor desempeñada desde el instituto y el laboratorio, Villaseñor planteó la obra como un homenaje a la industria farmacéutica, en la que, por su carácter<sup>558</sup> e intereses artísticos, buscaba ofrecer una visión humanizada y casi espiritual de una especialidad puramente científica. En concreto, las órdenes religiosas, pieza esencial en la práctica farmacéutica durante la Edad Media, fueron la fuente de inspiración a la que recurrió Villaseñor para dar forma esta concepción. Así, de las distintas órdenes que cultivaron esta disciplina, el pintor se inclinó por los miembros de la Cartuja, que solían disponer de botica en los propios cenobios para la atención de los enfermos que acudían en busca de cuidados;<sup>559</sup> además de ser activos practicantes de la ciencia farmacéutica, los cartujos encarnaban un orden espiritual y un modo de vida austero alejado del mundanal ruido, regido, entre otros, por el voto de silencio y el de pobreza, una combinación de factores que encajaba a la perfección dentro del enfoque que Villaseñor tenía previsto dar el mural.

Atendiendo las dimensiones mística y científica del ejemplo cartujo, el pintor recreó las diferentes fases de la farmacia, asociando cada una de ellas con unos valores determinados. Concretamente, diferenció cuatro etapas que representó en cuatro escenas aisladas entre sí y distribuidas de manera lineal a lo largo de la superficie del mural. La primera, comenzando por la izquierda, correspondía al cultivo de la botánica, desde la etapa de cuidado del jardín, visible en la vegetación representada,

---

557 ANÓNIMO, «Creación del Instituto de Investigación Uta por la iniciativa privada», en *Heraldo de Aragón*, 9 de junio de 1966, p. 6.

558 Sirvan para ilustrar su carácter, las siguientes palabras referidas al pintor y que, aunque se refieren a una etapa muy posterior, se pueden trasladar al momento actual: «Mística natural, decíamos, y un amor casi sublime por las más sencillas manifestaciones de la vida, decantan el perfil franciscano de un visionario», en *Villaseñor 1973-1985*, Ávila, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Ávila, 1985, s/p.

559 LÓPEZ CAMPUZANO, Julia, «Farmacias monasteriales de la Orden Cartuja», en *Anales de Historia del Arte*, n.º 9, 1999, pp. 349-365. A lo largo de estas páginas, la investigadora habla de la relación entre la Farmacia y los Cartujos, centrándose en las boticas que había en dichos monasterios.

hasta la de estudio de cada una de las plantas recolectadas y, posteriormente, empleadas en la elaboración de preparados medicinales; una visión no exenta de cierto romanticismo, en la que la producción química de laboratorio se ve reemplazada por la conexión del Hombre con el medio natural, donde encuentra la solución para muchos de sus problemas. Frente a la frialdad del microscopio, Villaseñor vuelve su mirada a la delicadeza, el mimo, la observación y el estudio como atributos del trabajo, cualidades que quedan representadas en la pareja de monjes que apuntan los resultados de su trabajo en un tratado de farmacopea. La siguiente tarea corresponde a la fase de producción, protagonizada por el cartujo que maja en un gran almirez los elementos recolectados; es ésta una imagen poderosa, la que atrae la primera mirada del espectador, por la fuerza que transmite la presencia del monje a través de su contundencia física y, sobre todo, por la línea vertical que la recorre de arriba abajo, partiendo del vértice que dibuja la capucha, resaltado por el fuerte contraste luz-sombra, y que se prolonga en las manos unidas, en el macillo y en el saliente del mortero; con este recurso, Villaseñor determina el eje central del mural, a pesar de que, en realidad, la figura se encuentra ligeramente desplazada del mismo. Del proceso de elaboración aquí expuesto surgirán los preparados medicinales, listos para su distribución, una tercera fase que queda reflejada en una especie de botica atendida por un seglar. Al llegar a este punto, nos encontramos con que la distribución lineal establecida en los dos grupos anteriores queda interrumpida por la presencia de esta ventana con la que, además de recurrir a la tradicional fórmula del cuadro dentro del cuadro, introduce un nuevo plano que rompe la linealidad del escenario, al tiempo que enmarca al único personaje que mira directamente al espectador. Por último, llegamos al final de la cadena, que comprende el cuidado de los enfermos y la administración de estos remedios para aliviar el dolor y sanar sus males, una labor que Villaseñor representa, apelando a lo espiritual, en una imagen claramente alusiva a la Piedad y que, con cambios evidentes, conecta, una vez más, con el ciclo de la Diputación; mientras que las escenas anteriores están protagonizadas por personajes masculinos, el papel de cuidador recae en la Mujer a quien, tradicionalmente, se le ha adjudicado la capacidad de entrega a los demás, aspecto que, junto con la caridad, conforma dos de las condiciones esenciales para la práctica de la medicina y para el oficio religioso.

La referencia a la Orden de los Cartujos en el argumento del mural se complementaba con el tratamiento que aplicó Villaseñor, en el que impregnaba la escena del espíritu de recogimiento y silencio cartujo, visible tanto en la actitud introspectiva de los personajes como en la sobriedad plástica con la que resolvió la escena que, no olvidemos, era característica de la producción del pintor.<sup>560</sup> El ascetismo monacal se traducía en un escenario abstracto construido a base de grandes bloques de apariencia pétrea, también presentes en la segunda fase del mural para la DPZ, que remitían a la pintura de caballete que estaba haciendo en ese momento. La sensación de dureza que transmitía el *atrezzo* se hacía extensiva a los personajes, que exhibían una marcada volumetría y geometrización a través de los hábitos que los cubrían; los monjes se convertían en bloques

---

560 Estos rasgos fueron perfectamente definidos por Camón Aznar en el texto que le dedicó con motivo de su exposición de 1958, características que también pueden aplicarse a la obra que aquí nos ocupa: «Y así sus figuras presenta una sobria monumentalidad y un cierto hieratismo que las inmoviliza. Su modelado es también esquemático, con biseles y planos en los que se buscan los fuertes contrastes de tonos. Y donde adquiere el arte de Villaseñor un carácter más personal es en la coloración de muy aguda modernidad: coloraciones agrisadas, con predominio del negro, con un fondo térreo y desecado que presta a estos tonos una gran sobriedad. Ello despliega estos conjuntos, que producen una impresión de un arte concentrado y reducido a síntesis plástica. Sus paisajes participan de la misma vastedad de formas y hay en ellos una simplificación de gran estilo, suprimiendo todo lo anecdótico y todas las perspectivas que puedan trivializar el cuadro», CAMÓN AZNAR, José, *Manuel L. Villaseñor*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1958, s/p.

corpulentos, inexpugnables, de los que ni siquiera logramos ver el rostro, oculto tras la capucha, una apariencia física que hablaba de la vida de silencio y retiro interior que llevaban los cartujos. Villaseñor contraponía la robustez formal de la escena con la delicadeza y fragilidad de la vegetación, que el pintor aprovechó para crear pequeños bodegones de flores que anunciaban, si bien de manera muy leve y aún lejana, la pintura de floreros y bodegones que tan profusamente cultivará desde los años ochenta y hasta su muerte. La austeridad del conjunto se veía aún más enfatizada por la escueta y parca paleta de grises y pardos y el contraste entre claros y oscuros, efecto éste generado por la luz que recaía sobre la escena y que agudizaba la dura corporeidad de los personajes; así podía comprobarse en la rotunda imagen del monje, que trae a la memoria ecos del ciclo de la DPZ. Aunque a primera vista podría parecer que este mural tiene poco que ver con el realizado en el Salón de Plenos de la Diputación, en realidad, los planteamientos artísticos seguían siendo los mismos, pero aplicados desde la diferente perspectiva que exigía cada uno de los temas; el dramatismo y las formas afiladas y amenazantes del Salón de Actos fueron sustituidas por un ambiente de silencio y recogimiento imperturbable que se manifestaba en cuerpos de marcada volumetría, monolitismo e incomunicación.

Además de en los aspectos temáticos y las soluciones plásticas, el ambiente cartujo que se respira en la obra brota de las dos referencias artísticas que subyacen en la pintura: Francisco Zurbarán y Juan Sánchez Cotán, ambos dos admirados por Villaseñor y estrechamente vinculados con la Orden fundada por San Bruno. En el caso del primero, la influencia se evidencia en la representación de los propios monjes y, más concretamente, en el tratamiento de los hábitos, donde reproduce los característicos pliegues que Zurbarán aplicaba en sus obras, enfatizados por la geometrización a la que los somete Villaseñor. Aunque es el rasgo zurbaranesco más evidente, encontramos otro claro guiño en los albarellos, despojados de todo elemento decorativo y dispuestos en la soledad de la alacena, en lo que es una especie de revisión del archiconocido Bodegón de Zurbarán (Museo del Prado-P02803). La otra referencia corresponde a Sánchez Cotán, que es, a su vez, una nueva alusión a la Orden de San Bruno por su condición de monje cartujo. En concreto, Villaseñor recupera la característica alacena en la que Sánchez Cotán enmarcó todos sus bodegones, reconvirtiéndola en una especie de botica; volveremos a ver esta imagen, presidida por un personaje que se asoma al exterior, en algunas de las pinturas que Villaseñor realizará a finales de los sesenta y primeros setenta.

Con este mural lleno de silencio y de quietud, de delicadeza y de robustez, Villaseñor conseguía conciliar, una vez más, las exigencias que conllevaba el encargo con sus propios intereses artísticos, sin olvidar sus convicciones de marcado tinte humano y espiritual; así, las facultades como muralista que ya había demostrado en el gran ciclo de la DPZ volvían a evidenciarse en esta pintura, aunque careciera del empaque y la repercusión mediática que sí tuvo la anterior. Por otro lado, se ha de advertir que con esta obra, Villaseñor daba por terminada su labor como pintor de murales, faceta que le había ocupado un periodo de diez años de su carrera y que le valió ser considerado como uno de los mejores muralistas españoles del siglo xx. Aunque no deja de ser un apunte anecdótico, el hecho nos conduce a una curiosa observación: en Zaragoza comenzó y en Zaragoza finalizó la satisfactoria relación que Villaseñor entabló con la creación mural, cerrando con esta obra el círculo que en 1954 había abierto el mural de la DPZ, lo que convierte a esta ciudad en una referencia indispensable al hablar de la labor muralista de Villaseñor. No terminó aquí la vinculación del pintor con Zaragoza, donde seguiría acudiendo para mostrar su obra en distintas exposiciones; en 1971, colgaba sus últimos trabajos en la galería Kalós y en la muestra organizada por la Cátedra Goya de la

IFC.<sup>561</sup> En 1985, la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja mostraba también su interés por la obra de Villaseñor al dedicarle una exposición monográfica que preludiaba la compra del mural que pintara para Uta; el 29 de septiembre de 1989, la entidad adquiría la pintura a Gráficas Cromo,<sup>562</sup> la empresa que pasó a ocupar el edificio tras la desaparición del instituto. Desde entonces, la obra del pintor manchego preside la sala principal de reuniones situada en la primera planta de la sede Social de IberCaja, ubicada en plaza Basilio Paraíso, n.º 2.

---

<sup>561</sup> ANÓNIMO, «Inauguración de la exposición de las obras de Manuel Villaseñor», en *Heraldo de Aragón*, 17 de marzo de 1971, p. 2; ANÓNIMO, «Inauguración de obras de Manuel L. Villaseñor», en *Heraldo de Aragón*, 18 de marzo de 1971, p. 2.

<sup>562</sup> Entrevista mantenida con Carmen Soler (Directora de IberCaja-Obra Cultural) el 10 de junio de 2011.





## CAPÍTULO 2

# LA PINTURA MURAL EN ZARAGOZA DURANTE EL PERIODO DE LA TRANSICIÓN

### 1. Algunas notas sobre España en el periodo de la Transición

Con la profunda remodelación del gobierno en 1969 arrancaba la década de los setenta y el tramo final de la dictadura,<sup>1</sup> unos años difíciles en los que el régimen tuvo que hacer frente a pugnas internas, conflictos sociales, atentados terroristas y al enfriamiento de sus relaciones con la Iglesia, que irían empeorando en el transcurso de los setenta. Los acontecimientos del Proceso de Burgos o el nombramiento en 1971 del Cardenal Tarancón como presidente de la Conferencia Episcopal Española fueron dos de las muchas circunstancias con las que tuvo que lidiar un régimen que, ante su declive imparable, actuaba con represión; así quedó reflejado en la actitud del gobierno ante la proliferación de huelgas y manifestaciones a comienzos de la década, a las que respondía con dureza y «falta de preparación evidente».<sup>2</sup> En 1973, se producía un nuevo cambio en el gobierno que condujo a Carrero Blanco a la presidencia del mismo, una decisión sin precedentes que quedaba justificada por la delicada salud del dictador. Sin embargo, más duró Franco que el General, muerto el 20 de diciembre de 1973 en el atentado de la Operación Ogro perpetrado por ETA, amenaza constante y temida que actuaría con virulencia durante toda la transición; tras la desaparición de Carrero Blanco, y una breve interinidad de Torcuato Fernández Miranda, Carlos Arias Navarro se convirtió en el nuevo Presidente del Gobierno. La erosión que padecía el franquismo se agudizaría en los meses siguientes, especialmente a raíz de la condena y muerte del joven anarquista Salvador Puig Antich, decisión que le valió al régimen la condena de la comunidad internacional. Los cuatro consejos de guerra y las condenas del mes de septiembre de 1975 fueron la última demostración de fuerza y crueldad del franquismo, actuación que como en el caso de Puig Antich, supuso el rechazo de algunos países y la retirada de un buen número de embajadores. En nada contribuyó a calmar los ánimos del país, el atentado cometido en 1977 contra un grupo de abogados laboristas madrileños por parte de un grupo de ultraderecha.

La muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975<sup>3</sup> ponía fin a una dictadura de 40 años y abría la transición política del país hacia un régimen democrático. Carlos Arias Navarro continuó por algunos meses en su posición de Presidente del Gobierno, rémora franquista más interesado en dar

---

1 El proceso de desmoronamiento de la dictadura es abordado por SOTO CARMONA, Álvaro, *¿Atado y bien atado? Institucionalización y crisis del franquismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

2 *Ibídem*, p. 106.

3 Establecemos como marco cronológico para este capítulo la década de los setenta, años finales de la dictadura y el comienzo de la Transición, proceso que damos por terminado en 1979; no es una cronología perfectamente definida y así lo señala Ismael Saz, al referirse a las múltiples fechas que se dan para el comienzo y el final de este periodo; SAZ CAMPOS, Ismael, «Y la sociedad marcó el camino. O sobre el triunfo de la democracia en España (1969-1978)», en QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael (Ed.), *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, p. 30.

continuidad al orden anterior que en propiciar el cambio que activamente demandaba la sociedad. Tras su dimisión forzada, le sucedería en el cargo Adolfo Suárez, designado en julio de 1976 por el Rey Juan Carlos I, y considerado principal artífice del paso a una auténtica democracia; el búnker o sector inmovilista fue hundiéndose ante el ascenso de los reformistas, que actuaron como impulsores del conjunto de medidas que propiciaría la creación de un Estado democrático, acontecidos que si se produjeron fue, en buena parte, gracias a la creciente presión que los movimientos sociales<sup>4</sup> venían ejerciendo y que era prácticamente imposible ignorar. Por ello, cada vez son más aquellos que ponen el acento en el rol decisivo que desempeñaron colectivos, asociaciones y demás organizaciones, al afirmar, como lo hacen Balfour y Martín García, que «la *virtú* de los reformistas franquistas no residió tanto en su habilidad para *pilotar* o *guiar* los acontecimientos cuanto en su capacidad para interpretar las preocupantes señales emitidas por el debilitamiento de una dictadura incapaz de contener la ascendente agitación política».<sup>5</sup>

El ámbito universitario, especialmente sus estudiantes, las asociaciones vecinales, ciertos sectores de la Iglesia, los obreros, los grupos feministas, organizaciones pacifistas, las profesiones liberales y las organizaciones políticas y nacionalistas clandestinas<sup>6</sup> jugaron un papel protagonista, hasta el punto de no poder comprender el proceso de transición sin tener en cuenta la lucha emprendida «desde abajo» por la consecución de un régimen político y de unas libertades que garantizaran las necesidades que la sociedad venía manifestando desde hacía tiempo. Tras la muerte del dictador, y azuzados además por la crisis económica que atravesaba el país, se multiplicaron las huelgas, una de las principales vías de (ex)presión de los múltiples colectivos sociales y políticos, que se convirtieron en la fotografía característica de las ciudades en aquellos tiempos convulsos; así, los primeros meses de 1976 estuvieron marcados por una marcada conflictividad y violencia represiva por parte de las autoridades. La continua sucesión de huelgas y la presencia de los ciudadanos en las calles ponían de manifiesto la fuerza de la sociedad, una realidad incómoda para el gobierno como quedó bien reflejado en aquel «La calle es mía» de Manuel Fraga, entonces Ministro de Gobernación, con motivo del 1.º de Mayo de 1976.

En el mes de julio, Suárez pasaba a ocupar la Presidencia del Gobierno, abriendo un periodo de reformas, del que fue incapaz el gobierno anterior y que resultaría decisivo para la implantación de la democracia. Una de sus primeras y más determinantes actuaciones fue la Ley para la Reforma Política (Ley 1/1977 de 4 de enero), que «[...] no era una ley de reforma en el régimen, sino del régimen»,<sup>7</sup> concebida para propiciar las herramientas que, a su vez, facilitarían el cambio a un sistema democrático. Tras su ratificación por parte de los ciudadanos en el referéndum celebrado el 15 de diciembre de 1976, se sucederían otras medidas como el Real Decreto-Ley 12/1977, de 8 de febrero, sobre el derecho de asociación política, que dejaba en manos de la Justicia la legalización de las organizaciones políticas, hasta entonces clandestinas, siendo la del PCE, producida el 9 de abril, la más simbólica de todas cuantas se efectuaron; el comunismo, enemigo acérrimo de la cruzada

---

<sup>4</sup> Esta es la tesis defendida y argumentada en los diferentes artículos recopilados en QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael (Ed.), *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.

<sup>5</sup> BALFOUR, Sebastian, MARTÍN GARCÍA, Óscar J., «Movimiento sociales y transición a la democracia: El caso español» en Op. Cit., QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, *La sociedad española...*, p. 62.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> TUSELL, Javier, *Historia de España en el siglo XX. IV. La transición democrática y el gobierno socialista*, Madrid, Taurus, 1999, p. 78.

franquista, recuperaba su lugar en la escena política nacional y poco después, Dolores Ibárruri recibía el pasaporte que le permitía regresar a España.

Con estos y otros decretos adoptados se consiguió desmontar la estructura inmovilista del franquismo y crear el armazón sobre el que se comenzaría a construir la democracia a partir del 15 de junio de 1977, fecha de las primeras elecciones generales libres después de cuarenta años de dictadura, que dieron la victoria, si bien no tan triunfal como se esperaba, a UCD. Daba comienzo el más crucial de cuantos proyectos tuvo que solventar este primer parlamento democrático y que tuvo uno de sus principales méritos, en el consenso alcanzando entre posturas que parecían irreconciliables hacía tan solo unos meses. Así, tras un largo proceso de gestación, la Constitución era aprobada por el Congreso y el Senado el 31 de octubre de 1978 y ratificada por la población por medio del referéndum celebrado el 6 de diciembre. A partir del texto constitucional, España quedó definida como una monarquía parlamentaria organizada territorialmente en Comunidades Autónomas que se irían constituyendo en los años siguientes.

Una vez disueltas las Cortes Constituyentes, en marzo de 1979 se convocaron nuevas elecciones generales, a las que le siguieron en el mes de abril las de carácter local; de las primeras saldría otra vez vencedor UCD con Adolfo Suárez al frente, mientras que en las locales fue la izquierda la que alcanzó resultados bastante satisfactorios, gracias al acuerdo suscrito entre socialistas y comunistas; como observa Tusell, «si los españoles no estaban, por el momento, dispuestos a conceder a los socialistas el poder con todos sus atributos, no tenían inconveniente en mantenerlos a prueba en los ayuntamientos».<sup>8</sup>

### 1.1. El periodo de la Transición en Zaragoza

A comienzos de la década de los setenta, Zaragoza rozaba los 480.00 habitantes,<sup>9</sup> un notable incremento poblacional teniendo en cuenta las cifras de décadas anteriores, originado por la inmigración procedente del ámbito rural que ocasionó la expansión de la ciudad, inmersa, por otra parte, en un momento de cambios de orden ideológico. El poso nacionalcatólico presente en los cincuenta se había ido desvaneciendo y así, a la llegada de los setenta, nos encontramos con que las peregrinaciones al Pilar habían dado paso a las manifestaciones y que la admiración por los americanos derivaba en rechazo por parte de los zaragozanos, que reclamaban el desmantelamiento de la Base. Como en el resto del país, organizaciones sociales y políticas de muy diverso tipo unieron fuerzas para hacer frente al régimen franquista y apoyar causas comunes, entre las que se contaba el movimiento regionalista, nacido en reacción al centralismo de la dictadura y que tenían por objetivo la obtención de una nueva política territorial en la que se reconociera la Autonomía de las diferentes comunidades que integraban el país. En el caso del aragonesismo,<sup>10</sup> se trataba de un sentimiento muy arraigado, por lo general, en las organizaciones políticas de izquierda, en el mundo de la cultura y en otros sectores adscritos a la oposición antifranquista. Además de insistir en la necesidad de alcanzar un régimen democrático que viniera acompañado del Estatuto de Autonomía para Aragón, otros de los muchos puntos incluidos dentro del discurso aragonesista se referían a la oposición al trasvase del Ebro y a la instalación de centrales nucleares, la petición de reapertura del

---

<sup>8</sup> Ibídem, p. 157.

<sup>9</sup> <http://www.ine.es/inebaseweb/treeNavigation.do?tn=92692&tns=145002>

<sup>10</sup> SERRANO LACARRA, Carlos, RAMOS ANTÓN, Rubén, *El aragonesismo en la Transición. I. Alternativas aragonesistas y propuestas territoriales (1972-1978)*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2002.

Canfranc y del cierre de la Base americana, así como la recuperación de la cultura, del patrimonio artístico aragonés así como de manifestaciones tradicionales aragonesas que fueran más allá de la jota; en este sentido se pronunciaba Ramón Sainz de Varanda, futuro alcalde de la ciudad, quien no dudaba a la hora de hablar de «genocidio cultural en Aragón»<sup>11</sup> e incluir la defensa de la cultura aragonesa como una pieza fundamental dentro de la meta autonomista.

A mediados de los setenta y favorecida por este empeño descentralizador, asistimos también a la difusión de un fenómeno que gozó de gran popularidad y que insistía en la necesidad de acercar la cultura a la sociedad. Apoyándose en el carácter elitista que había tenido durante el franquismo, sus partidarios alegaban el derecho y las necesidades culturales de un pueblo que se había visto privado de los mismos, proponiendo, desde una postura que se movía entre la ingenuidad, el paternalismo y el populismo, la descentralización de las actividades culturales con el fin de que éstas llegaran a los barrios y los pueblos de Aragón;<sup>12</sup> la cultura empezaba a convertirse en objeto de reivindicación por parte de los partidos políticos, atisbándose en este posicionamiento la utilización que de la misma se haría con la llegada de la democracia.

Esta idea del «arte para el pueblo» pasó a ser una de las señas de identidad de la Transición, reivindicada por activa y por pasiva desde organizaciones políticas, colectivos culturales pero también sociales, entre los que destacaron las Asociaciones de Cabezas de Familia, que se convirtieron en uno de los grupos más activos del periodo. Si el movimiento aragonésista combatía la política centralista de la dictadura, la actividad de las asociaciones de vecinos debe leerse también como un posicionamiento frente al centralismo, en este caso municipal. Al igual que había sucedido en otras ciudades del país, a partir de los sesenta comenzaron a surgir en torno a Zaragoza asentamientos de población inmigrante llegada desde los pueblos y que terminarían dando lugar a nuevos barrios de la ciudad, que crecieron de manera desordenada e ignorados por un ayuntamiento centralista. Las precarias condiciones en que se encontraban resultaron decisivas para la formación de las ACF y de las Asociaciones Vecinales, que actuaron como portavoces de las demandas ciudadanas que buscaban solucionar la pésima situación de los barrios. Las primeras nacieron a principios de los años setenta, pero sería a partir de 1975 cuando se intensificó su labor al unirse en un frente común (Agrupación de Asociaciones) desde el que reivindicaron peticiones que, al fin y al cabo, eran comunes a todos los barrios;<sup>13</sup> el hecho de compartir una misma problemática generó entre las asociaciones un espíritu de solidaridad que se tradujo en el apoyo incondicional que se prestaron una a otras durante estos años. Sus demandas abarcaban aspectos tan básicos como eran la mejora en el

---

11 SAINZ DE VARANDA, Ramón, «La Autonomía y la Cultura», en *Heraldo de Aragón*, 20 de agosto de 1977, p. 11.

12 En la prensa se publicaron multitud de artículos de opinión referentes a las necesidades culturales de los ciudadanos, donde reivindicaban, con un planteamiento entusiasta, pero quizá ingenuo y paternalista, la necesidad de llevar la cultura al pueblo; sirvan como ejemplo, dos extractos que presentamos. «[...] si se les habla de llevar la pintura, la música, el buen teatro, la afición a la lectura a las gentes y a los barrios pobres (los barrios pobres, sí, que los demás son eufemismos) le miran a uno como si estuviera loco, íntimamente convencidos, tal vez, de que eso es un lujo para el que los pobres no están preparados ni iban a servir de nada», en HERRERA, Basilio, «Descentralizar la cultura», en *Heraldo de Aragón*, 28 de marzo de 1976, p. 9. En otro artículo se apuntaba directamente a la posible aspiración de los ciudadanos de acceder a las manifestaciones artísticas de élite, «Con los actos populares, que se están imponiendo en todas partes, puede suceder también que el pueblo no los admita como tales, porque lo que el pueblo desearía, quizás, es tener a su alcance esos otros actos no considerados populares, incluida la ópera. Lo que se impone, por tanto, es popularizar aquellos actos que hasta ahora fueron considerados elitistas», en ANÓNIMO, «En voz alta», en *Heraldo de Aragón*, 30 de septiembre de 1977, p. 5.

13 Para una aproximación a la cuestión del movimiento ciudadano en Zaragoza, recomendamos la consulta, BERDÍE, Ricardo, *Poder ciudadano y democracia municipal*, Zaragoza, Movimiento Cultural de Aragón, 1977, pp. 55-65.



asfaltado, prácticamente inexistente, en el suministro de agua, en la iluminación de las calles, la limpieza y recogida de basuras, el transporte urbano y la creación de equipamientos educativos y culturales, especialmente aquellos referentes a la creación de escuelas, guarderías o casas de cultura; a todo ello se sumaba la petición de traslado de las industrias fuera de los barrios de Zaragoza, cuestión especialmente intensa en el caso del Picarral, donde se levantaban la Saica y la Campo Ebro, y la Almozara con la Industrial Química de Zaragoza. La actitud de las asociaciones superó la mera labor de reivindicación para adquirir una postura activa que les llevó a subsanar determinadas carencias frente al inmovilismo municipal<sup>14</sup> (sería el caso del barrio del Picarral, que ante la falta de guarderías optó por construir una por sus propios medios) e incluso a redactar los planes urbanísticos del barrio.<sup>15</sup> Las asambleas informativas, las manifestaciones, las concentraciones y las continuas cartas enviadas<sup>16</sup> a la prensa fueron los cauces empleados para expresar sus demandas, actuando además como un elemento informativo con el que trasladar al resto de ciudadanos su problemática y, en última instancia, como un elemento de presión hacia el órgano de poder municipal.

A través de estas fórmulas de expresión, las asociaciones apuntaron también hacia otras necesidades en las que se ponía de manifiesto la toma de conciencia política por parte de los barrios; reclamaban la participación activa de las asociaciones en la política municipal, que a su juicio «debería abarcar el derecho a la información, a la participación en las comisiones técnicas y políticas del Ayuntamiento y el derecho a voz en los plenos por parte de sus representantes, así como la subvención de las actividades de las asociaciones por parte del Municipio y la participación de éstas en la elaboración y control del presupuesto municipal».<sup>17</sup> Su posicionamiento político rebasó los intereses vecinales para involucrarse en la lucha antifranquista, lo que favoreció la entrada en las asociaciones de partidos políticos clandestinos «que fueron decisivos para el fortalecimiento y consolidación de las asociaciones».<sup>18</sup> La capacidad de movilización y de lucha que comenzaban a detentar y el sustrato político que subyacía en las mismas suscitó los recelos de las autoridades, pero también de grupos de extrema derecha que hicieron uso de la violencia al atacar, por ejemplo, la sede de la asociación del barrio de La Paz. En el caso de las autoridades, éstas interfirieron en ocasiones en la labor de las asociaciones, como quedó demostrado con la orden de suspensión de la actividad de siete ACF durante seis meses aduciendo como causa el hecho de «no cumplir en su actuación con los fines familiaristas».<sup>19</sup> Esta alianza entre movimiento vecinal y partidos políticos despertó también el rechazo de ciertos sectores conservadores, como quedó reflejado en la prensa de la época:

[...] avisaba el peligro que corrían algunas llamadas asociaciones de vecinos, de cabezas de familia o de amas de casa y demás etcéteras, si en su función no sabían precisar o marcar con trazo grueso el límite entre la verdadera y entusiasta actividad que les corresponde como tales, de las cuestiones de tipo político cuyas bases son partidos y organizaciones que están fuera de la ley en España.<sup>20</sup>

14 QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael, FERNÁNDEZ AMADOR, Mónica, «El movimiento vecinal: la lucha por la democracia desde los barrios», en Op. Cit., QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael (Ed.), *La sociedad española en la Transición...*, p. 215.

15 Op. Cit., BERDIÉ, *Poder ciudadano...*, p. 64.

16 Esta actividad queda perfectamente reflejada en la prensa de la época, donde día si y otro también, aparecían noticias relativas a las asociaciones y notas de prensa publicadas por las mismas.

17 Op. Cit., BERDIÉ, *Poder ciudadano...*, p. 63.

18 Op. Cit., QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, FERNÁNDEZ AMADOR, «El movimiento vecinal...», p. 213.

19 «La Jefatura Provincial del Movimiento suspende temporalmente la actividad de siete Asociaciones de Cabezas de Familia», en *Heraldo de Aragón*, 18 de noviembre de 1975, p. 7.

20 DOÑATE, «Asociaciones suspendidas», en *Heraldo de Aragón*, 28 de febrero de 1975, p. 5.

Al margen de estas opiniones, lo cierto es que la determinación y la constancia que demostraron a través de sus iniciativas resultaron decisivas para que las organizaciones vecinales fueran valoradas positivamente por el grueso de la opinión pública, para quien «no importa si la política ha llegado también a estos últimos reductos de la urbe»:<sup>21</sup>

Las asociaciones familiares se están dejando notar fundamentalmente en los barrios, donde los problemas son, por lo general, más acuciantes; donde las necesidades exigen soluciones de urgencia. La inquietud social de tales asociaciones queda fuera de dudas. Algunas veces da la sensación de que la política ronda por medio. Puede ser. Sin embargo, lo que cuenta es tan sólo lo positivo, el planteamiento real de los problemas, la denuncia de aquellas situaciones que demandan una reparación justa.<sup>22</sup>

Fue hacia el final de la década cuando las aspiraciones democráticas comenzaron a tomar forma, primero en 1978 con la formación de la Diputación General de Aragón y el texto de preautonomía, que causó más decepciones que satisfacciones al quedar mermadas las aspiraciones autonomistas del aragonesismo.<sup>23</sup> En 1979, le tocaba el turno a la política local con las elecciones municipales que se saldarían con la llegada de la izquierda al ayuntamiento zaragozano, un giro político radical que prometía colmar las demandas de los barrios que, paradójicamente, comenzaron a experimentar un progresivo debilitamiento del movimiento vecinal.<sup>24</sup> Podemos decir que la victoria de la coalición de izquierda y el ascenso de Sainz de Varanda a la alcaldía en 1979 marcaban el final del proceso de Transición y el comienzo de la andadura democrática en la ciudad de Zaragoza.

## 2. Consideraciones sobre el panorama artístico nacional durante los setenta

En sintonía con la agitación vivida en el terreno político y social, la década de los setenta constituye uno de los periodos más complejos y vitalistas en materia artística, como así lo constata la intensa actividad expositiva y la aparición de diversas iniciativas dirigidas a estimular el panorama cultural. Fueron años de gran desarrollo en el ámbito editorial,<sup>25</sup> que actuó como escaparate de la vida artística por medio de las publicaciones que vieron la luz, bien a través del formato de libro o bien como revistas especializadas; entre las más importantes se encontraba *Arteguía*, *Batik*, *Guadalimar*, *Artes Plásticas* o *Estudios ProArte*, ediciones de pequeño formato destinadas a la información y difusión del arte contemporáneo, especialmente, entre la clase burguesa ascendente y el perfil de la clase media de profesión liberal. Algunas de estas revistas, como fue el caso de *Guadalimar* o *Batik*, incluso llevaron a cabo una labor de promoción de la creación artística a través de la edición de series de obra gráfica, que ofrecían a los lectores por medio de suscripción. Junto a la actividad editorial, otro de los fenómenos característicos de los setenta fue la gran incidencia que alcanzaron los concursos, bienales, premios y ferias de arte,<sup>26</sup> que resultaron de vital importancia para el lanzamiento de los artistas que entonces

21 ZAPATER, «Los barrios», en *Heraldo de Aragón*, 10 de mayo de 1977, p. 7.

22 ANÓNIMO, «En voz alta», en *Heraldo de Aragón*, 5 de febrero de 1975, p. 3.

23 Op. Cit., SERRANO LACARRA, RAMOS ANTÓN, *El aragonesismo...*, pp. 239-247.

24 Op. Cit., QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, FERNÁNDEZ AMADOR, «El movimiento vecinal...» p. 219.

25 Así aparece reflejado en CALVO SERRALLER, Francisco, «Panorama del libro de arte» y OLIVARES, Rosa M<sup>a</sup>, «Arte y medios de comunicación», en LÓPEZ, José Alberto (Dir.), *Arte Español* 78, Madrid, Ediciones Lápis, 1978, pp. 377-383 y 405-408.

26 El listado de este tipo de convocatorias es extensísimo, así que remitimos al lector a la consulta de los cuatro anuarios *Arte español*, donde se recogen detalladamente las actividades de este tipo organizadas durante estos años en todo el país. LÓPEZ, José Alberto (Dir.), *Arte Español* 76, Madrid, Ediciones Lápis, 1976, pp. 415-426; LÓPEZ, José Alberto (Dir.), *Arte*

comenzaban su carrera profesional; entre sus convocantes se encontraban las diputaciones y los ayuntamientos de las principales ciudades del país, así como de muchos pueblos que, siguiendo el ejemplo de las capitales, no dudaron en incorporar estas citas culturales. De la misma manera, estos concursos también eran organizados por organismos privados, empresas o fundaciones, como pudieron ser las Cajas de Ahorros, los Círculos de Bellas Artes y las galerías, que vivieron en los setenta uno de los periodos de mayor esplendor. De hecho, uno de los aspectos más representativos del panorama artístico en esta década fue el elevado número de galerías<sup>27</sup> repartidas a lo largo del país y que, además de ejercer una labor comercial, actuaron como un agente esencial para su dinamización cultural al acompañar su labor expositiva con ciclos de conferencias o concursos. El grueso de las galerías se repartía entre Madrid, Barcelona y Valencia,<sup>28</sup> donde a las salas más veteranas se sumaron nuevos espacios que, en ocasiones, gozaron de corta vida. Así, en Madrid nos encontramos con que a las decanas Biosca, Juana Mordó o Amadís, sala oficial vinculada al grupo de jóvenes pintores figurativos y abstractos que comenzaban a despuntar en los setenta,<sup>29</sup> se sumaron Buades, Vandrés, Orfila, Sen, Rayuela o Ynguanzo, entre otras muchas; en Barcelona a Pares, René Métras o Gaspar se añadirían Maeght, Joan Prats, Trece, Ciento, Vinçon o Theo, con espacios abiertos también en Madrid y Valencia, donde dos de las más relevantes fueron Punto y Val i 30; no podemos olvidar tampoco el caso de Sevilla y la galería Juana de Aizpuru, que tan influyente resultaría durante los setenta y ochenta.

A pesar de los efectos que la crisis económica tuvo en el mercado artístico, con el consiguiente cierre de galerías y el descenso en el número de ventas, la compra de arte gozaba de una considerable implantación,<sup>30</sup> tal y como podemos constatar al comprobar el número de galerías que siguieron abriendo en esos años, al ojear las páginas de las revistas de la época, donde abundaba la publicidad de sociedades dedicadas a la concesión de créditos para la adquisición de arte y, sobre todo, por la celebración de las primeras ferias, siendo pionera ARTEXPO 76 de Barcelona y a la que se sumaría poco después la madrileña EXPO-ARTS 78.<sup>31</sup>

Dentro de esta frenética actividad, una parte importante del protagonismo recayó en la obra gráfica seriada<sup>32</sup> y en los múltiples puesto que, a la venta de carpetas a través de las revistas, había que sumar las abundantes ediciones que se realizaron desde las galerías y las editoriales especializadas.<sup>33</sup> Al no tratarse de una obra única, su precio era considerablemente menor y, por tanto, accesible para un sector más amplio de la sociedad, algo que, a priori, significaba popularizar la obra de arte,<sup>34</sup> una de las ideas más repetidas en la escena artística de los setenta y que se aplicó con insistencia

*Español* 77, Madrid, Ediciones Lápis, 1977, pp. 431-442; Op. Cit., LÓPEZ, *Arte Español* 78..., pp. 501; LÓPEZ, José Alberto (Dir.), *Arte Español* 79, Madrid, Ediciones Lápis, 1979, pp. 511-534.

27 LÓPEZ, José Alberto, «En torno a la Galería de Arte», en Op. Cit., LÓPEZ, *Arte Español* 78..., p. 81.

28 Ibídem.

29 Así aparece reflejado en los diferentes comentarios que se pueden leer en BONET, Juan Manuel (Comisario), *Los años pintados. Palacio de Sástago 4 octubre-27 noviembre 1994*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994.

30 MARCHÁN FIZ, Simón, «Los años setenta entre los “nuevos medios” y la recuperación pictórica», en Op. Cit., BOZAL y LLORENS (eds.), *España. Vanguardia artística...*, p. 173.

31 CASANELLES, M. Teresa, «Madrid», *Batik*, n.º 46, 1978, pp. 72-73.

32 GIRALT-MIRACLE, Daniel, «El “boom” del arte seriado», en Op. Cit., LÓPEZ, *Arte Español* 78..., pp. 244-245.

33 Remitimos al lector a la consulta de «Ediciones de obra gráfica», en *Arteguía. Guía mensual de las artes*, n.º 32, 1977 pp. 22-24, donde se recoge un listado de galerías, editoriales y talleres en los que era posible adquirir ediciones de obra gráfica.

34 En este sentido resulta curiosa la encuesta que la revista *Arteguía* realizó entre un grupo de artistas e intelectuales, «¿Considera usted que el ARTE SERIADO, OBRA GRAFICA Y MULTIPLE, en ibídem, pp. 7-9.

al hablar del grabado, del que se dijo que «es una rama de árbol de las artes plásticas que parte la pintura en raciones para que pueda llegar también ese arte a todos los hogares».<sup>35</sup>

El grabado adquirió, en consecuencia, una connotación popular y «progre», pero también política<sup>36</sup> al actuar, por otro lado, como uno de los principales canales de crítica a la dictadura. Las corrientes que desde finales de los sesenta recorrían el ámbito internacional, y la coyuntura nacional llevaron a algunos artistas a adquirir una conciencia política y social de la creación artística, defendiendo «[...] la labor del artista al servicio de la colectividad»<sup>37</sup> con la finalidad de atender las necesidades intelectuales de aquellos que, hasta entonces, se habían visto privados del acceso a la Cultura. En este sentido, surgieron grupos como el «Col·lectiu d'artistes de Girona»<sup>38</sup> o la A.P.S.A., organización que actuó principalmente en los barrios de Madrid y que además tenía carácter sindical, un aspecto que alcanzó gran difusión entre la comunidad artística durante la Transición. De hecho, observamos que la actitud contestataria que desde mediados de los sesenta habían adquirido determinados sectores del mundo del arte, en especial aquellos vinculados al realismo social, se acentuó durante esta década, cuando adoptaron una postura más activa frente a la dictadura, integrándose en partidos políticos clandestinos y organizándose en sindicatos desde los que defendían la actividad profesional del artista. En este sentido, tenemos que referirnos a la constitución en 1972 de la ya señalada Promotora de Actividades Plásticas S. A. (A.P.S.A.), germen de la futura Asociación Sindical de Artistas Plásticos (A.S.A.P.),<sup>39</sup> y que se sumaba a la Agrupación Nacional Sindical de Bellas Artes<sup>40</sup> (ANSIBA). En paralelo a la movilización sindical que asistía la sociedad, la regulación laboral de la profesión artística constituyó un punto de primer orden en las reivindicaciones de los artistas en los setenta y así, a pesar del distinto signo político de estas dos organizaciones, ambas coincidían en sus objetivos, encaminados a la demanda de derechos básicos para el artista, equiparables a los de cualquier otro trabajador, entre los que se contemplaba el acceso a la Seguridad Social o la reforma y aplicación de la Ley de Propiedad Intelectual;<sup>41</sup> además, en el caso de la A.S.A.P., se sumaban cuestiones de naturaleza estrictamente política como eran las peticiones de fin de la censura o la amnistía para los artistas plásticos exiliados y presos,<sup>42</sup> aspectos que, por otro lado, muchos de estos artistas también defendieron a través de sus creaciones. Fue el caso de Arcadio Blasco o Juan Genovés, impulsores de la A.P.S.A., así como Juan Barjola, Equipo Crónica o Equipo Realidad, representantes de un realismo social de ascendencia pop que, a través de su obra, ejercieron como testigos críticos de la situación del hombre en el mundo actual. Aunque habían comenzando su trayectoria en los sesenta, su momento de máximo reconocimiento llegó en los setenta, al igual que sucedió en el caso del realismo mágico e intimista de Manuel Villaseñor y Antonio López, sin olvidar la singularidad de la obra de José Hernández o de Rafael Armengol, Artur Heras y Manuel Boix; ya al margen del realismo, hemos de referirnos a Antoni Clavé y Guinovart, que

35 PAPAGUEORGUIGUI, Dimitri, «El grabado», en *ibídem*, pp. 15-16.

36 BOZAL, Valeriano, *Summa Artis. Historia General del Arte XXXVII. Pintura y escultura españolas del siglo XX: 1939-1990*, Madrid, Escapa-Calpe, 1992, pp. 538-542.

37 CULLEN, Carmen, «Artencuesta», *Arteguía. Guía mensual de las artes*, n.º 31, 1977, p. 8.

38 FÁBREGA, Jaume, «Los artistas ante el cambio», en *Batik*, n.º 25, 1976, pp. 12-13.

39 LÓPEZ, José Alberto (Dir.), *Arte Español 79*, Madrid, Ediciones Lápiz, 1979, p. 505.

40 *Ansiba. Agrupación nacional sindical de Bellas Artes. Primeras Jornadas Artístico-culturales aragonesas*, Zaragoza 1974.

41 Este tema fue objeto de atención de la revista *Arteguía*, que recogió las opiniones de diferentes profesionales en relación a los puntos que debían ser incluidos en la regulación profesional del artista. «Artencuesta. Estatuto social del artista», en *Arteguía. Guía mensual de las artes*, n.º 31, 1977, pp. 7-12.

42 *Panorama 78. octubre-noviembre 1978, Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978.

fueron otros de los grandes protagonistas de la escena artística nacional de los setenta. Paralelamente, fueron apareciendo otros movimientos como la esculto-pintura, representada en la obra de Lucio Muñoz y Manolo Rivera, el constructivismo, como fue el caso de Julián Casado o José María Iglesias, la abstracción analítica, donde se situaban los pintores Eusebio Sempere o Salvador Victoria, o el arte del «computador», que tenía su base de actuaciones en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid.

Este hervidero de tendencias quedó, sin embargo, un tanto eclipsado por la magnitud de los acontecimientos artísticos y políticos que vinieron a coincidir con su desarrollo. Entre éstos cabe citar la creación en 1972 del Museo de escultura abstracta de la Castellana,<sup>43</sup> uno de los grandes hitos artísticos de la época por la importancia de los escultores involucrados, pero también por las implicaciones políticas que acabó adquiriendo el proyecto. La repercusión alcanzada por el caso madrileño favoreció la aparición de otras iniciativas vinculadas con el arte público, como fueron la I Exposición Internacional de Escultura en la calle en Santa Cruz de Tenerife en 1973, el Simposio Internacional de Escultura del Valle de Hecho,<sup>44</sup> el I Concurso Internacional de Escultura Autopistas del Mediterráneo<sup>45</sup> o el Concurso de Cerámica Mural convocado por el Patronato de Autopistas del Ebro.<sup>46</sup>

El mismo año en que se inauguraba el Museo de escultura abstracta de la Castellana tenía lugar la celebración de los *Encuentros de Pamplona*, que anunciaban el periodo de auge que el Arte Conceptual<sup>47</sup> vivió en España durante la primera mitad de los setenta. Cataluña fue su principal foco de irradiación<sup>48</sup> y, por tanto, el lugar donde se dieron cita algunos de los más importantes acontecimientos relacionados con esta tendencia artística, auspiciados en buena medida por el Instituto Alemán de Barcelona, que actuó como uno de sus principales valedores al impulsar y acoger estas actividades consagradas al Conceptual. *Grup de Treball* fue el máximo representante de esta corriente, aunque tampoco se debe olvidar el foco madrileño, que estuvo encabezado por el también ilustrador Alberto Corazón.

Hacia finales de la década, el Conceptual comenzaba a perder su impulso inicial y al mismo tiempo lo tomaba la pintura de caballete. Madrid y Barcelona fueron los dos grandes focos en los que se centró la actividad pictórica, asociada con la figuración y la abstracción, respectivamente. Nos referimos a lo que se ha venido a llamar Nueva Figuración Madrileña,<sup>49</sup> aglutinada en torno a la figura de Luis Gordillo e integrada, entre otros, por unos jóvenes Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco, Carlos Alcolea y Rafael Pérez Mínguez (fotógrafo «oficial» de lo que será la futura movida), que practicaban una figuración colorista que se recreaba en el placer de la pintura y que, por tanto, se alejaba del dramatismo informalista y de la crítica del realismo social. Frente a ellos se situaba el grupo Trama de Barcelona, adscrito a un concepto de pintura abstracta entendido

43 LORENTE, Jesús Pedro, «Museos de escultura en espacios urbanizados: paradigmas de su desarrollo en España», en Op. Cit. *Actas del Congreso internacional de Críticos de Arte...*, pp. 130-135.

44 El caso de Tenerife y de Hecho también aparecen recogidos en *Ibidem*, pp. 135-136.

45 Op. Cit., CALVO SERRALLER, *España. Medio siglo...*, p. 833.

46 LÓPEZ, José Alberto, *Arte español 76*, Madrid, Ediciones Lápiz, 1976, p. 416.

47 Remitimos al epígrafe que se le dedica al conceptual en España en MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Comunicación Serie B, 1974, pp. 341-353.

48 Para el caso catalán, véase BOZAL, Valeriano, pp. 548-561.

49 ESCRIBANO, María, LÓPEZ MUNUERA, Iván, WERT, Juan Pablo (Comisarios), *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los setenta, 2 de junio-14 septiembre de 2009*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.



desde los presupuestos de *Supports-Surfaces* francés, compuesto por José Manuel Broto, Javier Rubio, Gonzalo Tena, Xavier Grau y Federico Jiménez Losantos en el papel de teórico, y que en este caso tenía por guía a Antoni Tàpies, que presentó al grupo en la exposición «Per una crítica de la pintura» celebrada en 1976 en la barcelonesa galería Maeght.

De este modo, si el arranque de los setenta estuvo marcado por el signo del conceptual, el final de la década anunciaba la primacía que la pintura alcanzaría en los ochenta, tal y como se afirmaba en la exposición *1980*, celebrada en 1979 en la galería Juana Mordó y concebida como «un muestrario representativo de lo que va a ser la pintura de los ochenta en nuestro país».<sup>50</sup>

## 2.1. Un acercamiento al escenario artístico zaragozano

De manera semejante a lo que acontecía en el panorama nacional, la década de los setenta presentó para Zaragoza<sup>51</sup> un momento de intensa actividad artística y cultural. Una de las más evidentes demostraciones, a la vez que pieza esencial para este impulso artístico, fue el considerable número de jóvenes creadores que en estos años se incorporaban o se encontraban en el comienzo de su carrera artística. Algunos de ellos eligieron emprender el camino en solitario, como fue el caso de Ángel Aransay, Francisco Antonio Cásedas, Eduardo Laborda, Iris Lázaro o Gregorio Villarig, mientras que la mayoría se inclinó por la fórmula del grupo que, por lo general, tuvo una duración breve. El caso más paradigmático fue *Azuda 40*, fundado por el teórico Federico Torralba en 1972 en torno a la galería *Atenas*<sup>52</sup> y compuesto por José Ignacio Baqué, Natalio Bayo, Pascual Blanco, José Luis Cano, Vicente Dolader, Antonio Fortún, Pedro Giralt y José Luis Lasala. Aunque todos sus integrantes se dedicaban a la pintura, no existía unidad en sus planteamientos, que iban desde la abstracción geométrica de Lasala, pasando por el realismo crítico de Blanco hasta el expresionismo de Giralt. La falta de espontaneidad en su origen y la prevalencia de las individualidades sobre la idea de grupo son dos de las razones por las que *Azuda* es considerada más como una agrupación que como un auténtico colectivo. Muy distinto fue el caso de *Forma*, creado en 1972 e integrado por Fernando Cortés, Joaquín Jimeno, Manuel Marteles, Paco Rallo y Paco Simón. En este caso, las propuestas creativas de *Forma* estuvieron regidas por una conciencia y actitud de grupo, lo que se traducía en la puesta en práctica de acciones colectivas vinculadas con el conceptual, con el arte povera y los *happenings*, lo que les situaba como los máximos representantes locales de la más transgresora vanguardia.<sup>53</sup> Esta unidad de criterios y vocación de trabajo en común presidían también los planteamientos de *La Hermandad Pictórica* de Ángel y Vicente Pascual Rodrigo, autores al alimón de una peculiar producción artística donde plasmaban su personal interpretación de la pintura pop, que terminaría evolucionando hacia un paisajismo de marcada influencia oriental. Aunque su definición se produjo en Barcelona, también encontramos en Zaragoza el núcleo de lo que será *Trama*,

50 Op. Cit, CALVO SERRALLER, p. 996

51 PÉREZ LIZANO, Manuel, «Arte y los años setenta en Zaragoza», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XXIII-1986, pp. 93-98.

52 La trayectoria de *Atenas* y su antecesora *Kalós* está recogida en ANSÓN, Arturo y ORTEGO, Luis Miguel (Comisarios), *Kalós y Atenas. Arte en Zaragoza, 1963-1979, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, 20 febrero-4 abril 2004*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2004.

53 El arte de vanguardia en la Zaragoza de los setenta fue objeto de una exposición y catálogo, donde se valoraba la presencia y repercusión del mismo. AZPEITIA, Ángel, «Vanguardia aragonesa en la década de los setenta: motivos y criterios», en AZPEITIA Ángel, (Comisario), *Vanguardia aragonesa en la década de los setenta, Escuela de Artes Aplicadas, Zaragoza 2-30 diciembre 1988*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988, s/p.

con José Manuel Broto, Gonzalo Tena y Javier Rubio y su pintura-pintura,<sup>54</sup> que se presentarán por primera vez en 1974 en la galería Atenas. Se sumaron *Algarada*, con Carmelo Caneiro, Miguel Ángel Domínguez, Carlos Ochoa, Luis Sánchez y Vicente Villarrocha o el *Equipo L-T*, integrado por Antonio de la Iglesia, Fernando Navarro y Luis Alberto Pomarón. En 1976 se creó el *Colectivo Plástico de Zaragoza*, del que más adelante hablamos, defensor del lema «arte para el pueblo» y de la creación de una cultura popular, en ocasiones por más empeño del sector cultural que de ciertos sectores de la ciudadanía.<sup>55</sup> Aunque no encajan dentro de esta idea de grupo, queremos detenernos también en otras experiencias, algo menos difundidas, pero que completan la definición de este panorama artístico de los setenta. Nos referimos a la labor de Maite Ubide, como impulsora del Estudio-Taller Libre de Grabado Zaragoza en la década de los sesenta y de una nueva escuela-taller, abierta en 1975,<sup>56</sup> que actuaría como un lugar de difusión del arte gráfico en la ciudad, a través de la enseñanza y de la edición de carpetas de grabados.<sup>57</sup> Menos conocida fue la experiencia del Equipo Cooperativa,<sup>58</sup> iniciativa integrada por José Luis Cormán, José Ignacio Lorenzo, Luis Fernando y Miguel Morales, Eduardo Aguilar y Juan y Santiago García, dedicada a la creación y venta de posters con mensajes de protesta; cabe destacar que *La Hermandad Pictórica* o el *Colectivo Plástico de Zaragoza* también incluyeron el poster entre sus creaciones.

No es casual que esta efervescencia artística viniera a coincidir con un notable impulso en la actividad expositiva,<sup>59</sup> determinada por la apertura de nuevas salas de exposición y de galerías,<sup>60</sup> que además de estimular la vida artística y cultural zaragozana, ofrecieron a los artistas, en especial a aquellos que iniciaban su carrera profesional, un escaparate donde mostrar su obra. En este sentido, la creación de la sala Atenas en 1971, a iniciativa de Federico Torralba, fue uno de los acontecimientos más señalados de la ciudad. Por esta galería pasaron determinados grupos y artistas locales, especialmente *Azuda 40*, y algunos de los más importantes representantes de la creación artística contemporánea española, como Equipo Crónica, Equipo Realidad, Andreu Alfaro, Clavé o Tapies,<sup>61</sup> gracias a las relaciones establecidas entre Atenas y salas de Madrid (Juana Mordó, Durán), Barcelona (Gaspar, René Metrás) y Valencia (Punto, Val i 30). No hay que olvidar la contribución de las muchas otras galerías que iniciaron su andadura en estos años, como por ejemplo N'Art, plataforma para los jóvenes artistas de la ciudad, Prisma, Antón Pitaco, Pepe Rebollo, Costa-3, Pata-Gallo, Blanco, Leonardo, Berdusán u Odile, por citar sólo algunos ejemplos. La

54 *Pintura-Pintura aragonesa (1974-1978) 29 noviembre 27 diciembre*, Zaragoza, Ibercaja, 1991.

55 ANÓNIMO, «En voz alta», en *Heraldo de Aragón*, 1 de diciembre de 1978, p. 7. «Se insiste frecuentemente en la necesidad de llevar la cultura a los barrios, y cuando así sucede los vecinos de los citados sectores reciben el hecho cultural con escaso entusiasmo, porque no es cultura precisamente lo que ellos piden y reivindican a diario, sino mejoras, realizaciones urgentes. La cultura es también necesaria [...] pero está demostrado que solo puede florecer pujantemente cuando han sido cubiertas otras necesidades primarias [...]»

56 GIL IMAZ, Cristina, *El grabado zaragozano actual y el significado de Maite Ubide*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1987, pp. 55-58.

57 En este sentido, merece ser destacada la iniciativa de un grupo de artistas que en septiembre de 1975 puso a la venta una carpeta de serigrafías, con una tirada de cincuenta ejemplares, a un precio de 350 pesetas cada obra. J.D.L., «Una iniciativa de veinte pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 12 de septiembre de 1975, p. 5; ANÓNIMO, «Iniciativa de veinte pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 14 de septiembre de 1975, p. 7.

58 ANÓNIMO, «Equipo Cooperativa: varios artistas se han unido para pintar pósters», en *Heraldo de Aragón*, 1 de marzo de 1973, p. 5.

59 AZPEITIA, «Más de doscientas exposiciones e inauguración de nuevas galerías», en Número Extraordinario de *Heraldo de Aragón*, 30 de diciembre de 1973, s/p.

60 AZPEITIA, «Inauguración de nuevas galerías de arte», en Número Extraordinario de *Heraldo de Aragón*, 4 de enero de 1976, s/p.

61 Op. Cit., ANSÓN y ORTEGO, *Kalós y Atenas...*, pp. 25-34.

actividad galerística registrada en la ciudad, así como a nivel nacional, favoreció la celebración de la I Feria de Arte de Zaragoza,<sup>62</sup> a la sazón una de las primeras del país, donde, desde el 17 de noviembre y hasta el 8 de diciembre, se reunieron galerías de Zaragoza, Madrid, Barcelona, Bilbao, Logroño, Murcia, Sevilla, Toledo y Vitoria. De manera complementaria a la labor desempeñada por las galerías, hay que sumar las salas de exposición que abrieron en estas fechas, entre ellas la Gambrinus y Torre Nueva, propiedad de la CAMPZAR, la Luzán y la Barbasán, creadas por la Caja de Ahorros de la Inmaculada, o la Sala Zurbarán, del Hogar Extremeño, aunque el principal acontecimiento fue la inauguración en 1979 del Museo e Instituto Camón Aznar.

Al mismo tiempo, fueron surgiendo otros cauces de exposición alternativos que abandonaban el circuito artístico tradicional; nos referimos al concepto del bar-galería, una práctica incipiente que, si bien se generalizó en los ochenta, comenzó a desarrollarse en los setenta a través del Arte-bar La Taguara y el Itxaso. A este nuevo tipo de escenario se sumaron en 1973 las muestras de la llamada Plaza del Arte, organizada por el Ayuntamiento y la Asociación Aragonesa El Cachirulo y celebrada en la plaza de Santa Cruz donde, cada domingo por la mañana, un grupo de jóvenes artistas de la ciudad, como si se tratara de una galería callejera, sacaba sus obras a exposición y venta para todo aquel que pasara por el casco histórico zaragozano.<sup>63</sup> Aunque durante los primeros tiempos resultó ser una experiencia interesante para el público y los expositores, no mucho después comenzó a decaer, no sin antes alentar la aparición de iniciativas semejantes. Muy cerca de allí, M<sup>a</sup> Pilar Burges abría las puertas de su estudio, donde los paseantes podían entrar libremente para verla trabajar, contemplar sus obras y comprarlas. En 1977 y en las proximidades de la misma plaza, los pintores que compartían estudio en el palacio del prior Ortal iniciaron una experiencia análoga en el patio del palacio y que, en este caso, consistía en la celebración de una muestra la mañana de cada domingo,<sup>64</sup> iniciativa que prosperó durante un tiempo y que venía a sumarse al ambiente artístico que se estaba gestando en torno al deteriorado casco histórico zaragozano. Siguiendo esta tendencia a buscar nuevos espacios e influida por el deseo de descentralización de la cultural, la actividad expositiva llegó también a los bajos del Mercado Central, donde se instaló la muestra del Museo de la Resistencia Salvador Allende<sup>65</sup> durante el invierno de 1977, un ejemplo más de cómo la cultura buscó cauces de exhibición distintos a los habituales.

La convocatoria de premios fue otro de los medios que se pusieron en marcha para el fomento de la creación artística. El más importante fue el *San Jorge* de pintura y escultura, creado en 1970 por la Diputación Provincial de Zaragoza. A lo largo de sus diez ediciones, se vio rodeado por la polémica en varias ocasiones,<sup>66</sup> un malestar que finalmente desencadenaría la desaparición de la

62 ANÓNIMO, «Se inauguró ayer en la Lonja la I feria de arte», en *Heraldo de Aragón*, 18 de noviembre de 1976, p. 19.

63 Algunos de los comentarios relativos a la «Plaza del Arte» apuntaban precisamente hacia cómo con esta experiencia se estaba favoreciendo el acceso de los ciudadanos a la creación artística; «El arte salió un buen día a la calle y allí sigue. Era preciso ese acercamiento. Ahora, cada domingo, la ciudad tiene un bello rincón donde el arte se remansa para que pueda ser admirado por todos», en ZAPATER, Alfonso, «Final de año pictórico en la plaza de Santa Cruz», en *Heraldo de Aragón*, 27 de diciembre de 1975, p. 9.

64 El caso de la Plaza del Arte, el testimonio de Pilar Burges y la experiencia bohemia del palacio del prior Ortal están recogidos en, Op. Cit., LABORDA, Zaragoza. *La ciudad...*, pp. 47-67 y LUCEA VALERO, Beatriz, «El Palacio de Santa Cruz, la última bohemia zaragozana», en FERNÁNDEZ, Blanca y LORENTE, Jesús Pedro (Editores), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 337-342.

65 PÉREZ LÍZANO, Manuel, *El Museo de la Resistencia Salvador Allende*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2011.

66 En 1975, un grupo de pintores enviaba una carta donde manifestaban «su disconformidad y descontento con la línea de premios concedidos en las sucesivas ediciones del mismo, por entender que favorecen casi exclusivamente a un

convocatoria en 1979 y su posterior reconversión en el premio *Santa Isabel de Portugal*. También en los años setenta, la galería *Leonardo* organizaba el premio *Martín Maluenda*, destinado a artistas noveles «que no hayan celebrado ninguna exposición individual y tengan la edad mínima de dieciocho años».<sup>67</sup> Además de un premio económico, ganar el *Martín Maluenda* implicaba ser artista de la galería y disfrutar de una exposición individual. Otra de las convocatorias vigentes fue la del *Premio Zurbarán* creado por el *Hogar Extremeño*, involucrado en la actividad cultural de Zaragoza.

La actividad expositiva, gallerística y, en general, la promoción que las artes habían comenzado a experimentar en los setenta continuaría e incluso se acentuaría con la llegada de los ochenta, cuando la iniciativa pública y privada pasó a impulsar nuevas propuestas que convirtieron a Zaragoza en una de las ciudades más dinámicas de los primeros años de la democracia.

### 3. La pintura mural en Zaragoza durante los setenta. Del declive de la pintura mural en espacios interiores y su aparición en las calles de la ciudad

Tras el momento óptimo que había vivido durante los años cincuenta y primeros sesenta, la pintura mural comenzaba a verse desplazada por el auge que el mural cerámico venía experimentando desde la segunda mitad de los sesenta; de hecho, desde 1965 se estaban sucediendo diferentes actividades y exposiciones que ponían de relieve el papel cada vez mayor que el «arte del barro y el fuego» ocupaba dentro del panorama artístico. En 1965 se abrió un taller-escuela de cerámica en Muel y el ceramista Jordi Tortós exponía su obra en el Casino Mercantil; en 1966 Cuní, que entablaría con Zaragoza una estrecha relación profesional, mostraba sus creaciones en la sala de la Diputación Provincial; en 1967, Andrés Galdeano, tras la experiencia previa de la tienda Erika, inauguraba la galería Galdeano,<sup>68</sup> donde tendría un lugar especial la creación cerámica. La pintura mural quedaba relegada a un segundo plano y, en su lugar, el mural cerámico pasó a decorar las fachadas y vestíbulos de las numerosas viviendas construidas en la ciudad durante los setenta. Sin embargo, si bien disminuyó la presencia de la pintura mural, también es cierto que no supuso la total desaparición de ésta, que dadas las circunstancias sociales y políticas «mutó» en su forma y función, pasando a ocupar el espacio urbano, un escenario hasta entonces insólito en el caso de esta expresión artística. Este nuevo modo de entender la pintura mural pasaría a ser el principal protagonista en los setenta, en detrimento de las obras realizadas en espacios interiores, que se vieron considerablemente reducidas; por otra parte, si durante los cincuenta y sesenta, su presencia se había centrado sobre todo en cines, cafés y restaurantes, en los setenta nos encontramos, además, con una dispersión en espacios de muy distinta naturaleza. Dentro de esta atonía, los proyectos de decoración de las cúpulas de la Basílica del Pilar<sup>69</sup> fueron uno de los principales acontecimientos relacionados con la práctica de la pintura

---

grupo muy concreto de pintores, en relación con la casi inmovilidad de determinados miembros del jurado [...]» en VV.AA., «Carta de un grupo de artistas aragoneses al Presidente de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 19 de abril de 1975, p. 11. El anquilosamiento del premio hizo que la polémica resurgiera de nuevo en 1976.

<sup>67</sup> Op. Cit., LÓPEZ (Dir.), *Arte español 78...*, p. 501.

<sup>68</sup> ARILLA SATUÉ, Sonia, «Un foco de la modernidad en Zaragoza: Galería Galdeano, 1967-1971», en *AACA DIGITAL*, n.º 19, Junio 2012.

<sup>69</sup> Para conocer a fondo este caso, remitimos a la lectura de ARTIAGA ROYO, Sergio, «Los últimos proyectos para decoración pictórica de la Basílica del Pilar (Zaragoza)» en GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina y LOMBA SERRANO, Concepción (Eds.), *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 213-225.

mural en Zaragoza; el primero estuvo protagonizado por Salvador Dalí, a quien se le propuso participar en la decoración de la basílica, sin que llegara a fructificar este acuerdo, razón por la cual se inició un segundo proyecto que estaría protagonizado por un grupo de pintores aragoneses. En concreto, fueron seleccionados Ángel Aransay, José Baqué Ximénez, Natalio Bayo, Pascual Blanco, José Luis Cano, José María Martínez Tendero, Iris Lázaro y Pedro Giralt, si bien éstos dos últimos renunciaron a participar en la decoración del templo que, finalmente, tampoco llegaría a hacerse realidad.

### 3.1. La pintura mural llega a los centros sanitarios: el mural de Mariano Villalta en la Nueva Clínica Quirón

«El hospital polícromo, la curación por medio de los colores, ámbito desconocido que empieza a interesar a los médicos jóvenes. Las salas de reposo, azules y verdes para los nerviosos, amarillas y rojas para los deprimidos y anémicos».<sup>70</sup> Con estas palabras, el pintor Fernand Léger planteaba una temprana y novedosa aplicación de la creación artística según la cual, el color y por extensión la pintura mural, podían influir en la evolución positiva de los enfermos. Fue a partir de la segunda mitad del siglo xx, especialmente desde la década de los 70, cuando la creación artística comenzó a ganar presencia dentro de los hospitales a través de los proyectos de *community arts*, que centraban su atención en las necesidades de los pacientes, y los programas de arte público que actuaban más como enriquecimiento del marco arquitectónico que como elemento terapéutico.<sup>71</sup> Fuera como fuere, la presencia de estas obras confería calidez al espacio aséptico y anónimo del hospital, propiciando un entorno físico estimulante y humanizado, que potenciaba la sensación de seguridad y que generaba beneficios, confirmados por investigaciones científicas,<sup>72</sup> sobre la salud y el ánimo de los pacientes, de sus familiares y de los trabajadores del centro.

Mientras Gran Bretaña, países del norte de Europa y Estados Unidos<sup>73</sup> incorporaban la creación artística a sus complejos hospitalarios, en la España de los setenta ésta era todavía una práctica con escasa implantación, que se reducía a casos puntuales como pudieron serlo, entre otros, el Hospital de la Beneficencia de Madrid<sup>74</sup> o la Nueva Clínica Quirón de Zaragoza con el mural que Mariano Villalta pintó en 1971 para sus instalaciones y, que sigue siendo, aún a día de hoy, la primera y única realización de este tipo en la ciudad.

A finales de los años cincuenta, Publio Cordón fundaba en Zaragoza la primera clínica Quirón, que se convertiría en líder de la sanidad privada de la ciudad. Con la década de los sesenta tocando a su fin, se inició la renovación de las instalaciones, reemplazadas por un edificio de nueva construc-

70 Op. Cit. LEGER, *Funciones...*, p. 103.

71 MILES, Malcolm, *Art, Space and the City. Public Art and Urban Futures*, London, Routledge, 1997, p. 152.

72 «El arte era apreciado, y contribuía notablemente a bajar los niveles de stress, ayudaba a distraer de las preocupaciones inmediatas y problemas médicos, y también mejoraba el humor», en LELCHUK STARICOFF, Rosalía y DE KANTOR, Isabel N., «El arte en el hospital», en *Medicina*, 2001, n.º 5/1, volumen 61, p. 630.

73 Op. Cit., MILES, *Art, Space and the City...*, pp. 150-163.

74 CHUMILLAS, Manuel M., «Hospital de la Beneficencia en Madrid», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 178, octubre 1956, pp. 3-10. Aunque todavía no podemos calificarla como una práctica generalizada en España, lo cierto es que hoy en día goza de una mayor difusión que antaño, gracias principalmente a las conclusiones extraídas de las investigaciones sobre la influencia que tiene el arte en los pacientes. Queremos destacar dos ejemplos recientes como son el programa *Cuidarte*, iniciado en 2009 en el Hospital MarinaSalud de Denia con la colaboración de DKV Salud y el proyecto «Algo más de Color. Terapia habitación de hospital», ideado por la artista Mónica Alonso y desarrollado desde 2011 en el Complejo Hospitalario Universitario de Santiago de Compostela con el apoyo de, entre otros, el Centro Galego de Arte Contemporáneo.



ción que quedó inaugurado el 22 de noviembre de 1971<sup>75</sup> en un solemne acto presidido por las altas autoridades de la ciudad y del régimen franquista. Junto con los equipamientos y servicios médicos que se ofrecían, la otra novedad que presentaba la Nueva Clínica Quirón era el mural que Mariano Villalta había pintado en un discreto rincón del hall de entrada habilitado como zona de espera. La presencia de la obra permitía delimitar este espacio como un lugar diferente dentro del vestíbulo, propiciar un ambiente de calidez al tiempo que darle personalidad, elegancia y «[...] el toque artístico que ofrece a la decoración un tono de lujo y calidad»;<sup>76</sup> y es que más que con una finalidad terapéutica, la decisión de incluir una pintura mural estuvo guiada por los intereses artísticos de sus promotores, Publio Cordón y Pilar Muro, siendo además una forma de procurar un carácter distinguido a las nuevas instalaciones.



1. Vestíbulo de la Clínica Quirón.

El encargo de esta obra surgió en 1971, cuando Muro y Cordón, aprovechando la presencia del pintor en la ciudad y la amistad que con él les unía,<sup>77</sup> propusieron a Villalta la realización de un mural<sup>78</sup> para el hall del nuevo edificio. Éste, que ya tenía experiencia en este tipo de encargos gracias

75 ANÓNIMO, «Fue inaugurada ayer la ‘Nueva Clínica Quirón’», en *Heraldo de Aragón*, 23 de noviembre de 1971, p. 8.

76 *Ibídem.*

77 Pilar Muro, futura esposa de Publio Cordón, accede a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde coincide con Mariano Villalta. En 1961, Muro marcha a Roma para continuar sus estudios y allí vuelve a encontrarse con Mariano Villalta, con quien traba una profunda amistad que, unos años después, le condujo a la realización de este mural.

78 Para conocer el encargo y realización de esta pintura nos pusimos en contacto con el Grupo Hospitalario Quirón, concretamente con Ana Rada (14 de septiembre de 2010) que nos suministró de boca de Pilar Muro toda la información relativa a esta obra. Posteriormente, el 20 de septiembre de 2010 mantuvimos una entrevista personal con la propia Pilar Muro, en la que nos dio otros datos acerca de la realización de la obra. Así mismo nos indicaron que carecían de bocetos y en general de cualquier tipo de documentación sobre la pintura mural. Nos pusimos en contacto con Carla Villalta, la hija de

a las dos pinturas que había realizado para barcos privados<sup>79</sup> de Aristóteles Onassis<sup>80</sup>, aceptó la propuesta y, siguiendo las sugerencias de Cordón y Muro, concibió la obra, realizada en óleo sobre lienzo, como una alegoría de la Ciencia, la Medicina y la Investigación.



2. Mural de Mariano Villalta en la Clínica Quirón.

En lugar de inclinarse por una alegoría típicamente propia de la Medicina, como pudiera serlo la imagen de Esculapio o del propio Quirón, Villalta creó, aprovechando la idoneidad para con el tema del mural, así como la adecuación a su propio lenguaje, una composición abstracta<sup>81</sup> en la que evocaba imágenes de células y tejidos humanos que, junto a otros elementos de la naturaleza en general, han sido una fuente inagotable de inspiración para la pintura abstracta. Al igual que señalábamos en el caso del mural que Villaseñor realizó para ULTA, la idea de recrear una alegoría tradicional, que ofreciera una lectura más accesible y comprensible, o de realizar una interpretación

---

Mariano Villalta, para saber si conservaban los bocetos, fotografías del proceso de realización o cualquier otro material. Desafortunadamente, Carla nos informó de que no conservaban ningún tipo de material relativo a esta pintura.

<sup>79</sup> Durante la década de los cincuenta y sesenta fue una práctica habitual la realización de pinturas murales en barcos: RENDELL STOREY, Walter, «Interior design in the S.S. Andrea Doria», en *The Studio. The leading magazine of Contemporary Art*, n.º 726, september 1953, pp. 78-81; ANÓNIMO, «Decoración de barcos», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 170, febrero 1956, pp. 26-28.

<sup>80</sup> Mariano Villalta, *Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, Dirección de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1987, p. 70

<sup>81</sup> Éste es uno de los escasos murales de carácter abstracto que existen en la ciudad. Recordemos, que con anterioridad se habían realizado la decoración del Cine Dorado, obra de Lagunas, Aguayo y Laguardia, y los murales pintados por Aguayo para El Trébol. Desde estas dos obras no se llevó a cabo en Zaragoza ninguna otra obra mural abstracta, tónica que continuará posteriormente al encontrar tan sólo los murales que José Manuel Broto realizó para el Teatro Principal, del Pabellón de Aragón de la Expo'92 y el Aeropuerto de Zaragoza.

cartesiana y fría de la ciencia no sedujo a Villalta, que prefirió plantear esta obra como una composición poética y evocadora en la que sobresale, por encima de todo, el refinamiento con el que abordó la representación. Como si se tratara de una mirada a través del microscopio, podemos adivinar la imagen de un óvulo al que se acerca un grupo de espermatozoides, formas que evocan venas y arterias, órganos y tejidos que se superponen unos sobre otros y que Villalta representó mediante suaves veladuras con las que potenciaba la sutilidad de la obra; se aprecia también el manejo sutil y puntual pero muy acertado que hace del color, aplicado en pequeños toques que diluye en los blancos, consiguiendo suaves matices con los que potencia la delicadeza de la representación.

Aunque se trata de una alegoría de la Medicina, lo cierto es que el significado del mural queda diluido en esta sinfonía de colores y formas que Villalta fundió entre sí hasta dar con esta composición de la que emana un sentido de serenidad que sí consigue captar el espectador.

### 3.2. Aire pop en la Feria de Muestras de Zaragoza.

#### Una pintura mural de José Luis Cano

Desde 1968, un mural de grandes dimensiones, financiado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza Aragón y Rioja (CAMPZAR)<sup>82</sup> y dedicado a glosar la obra social promovida por la misma, presidía el vestíbulo de la Feria de Muestras de Zaragoza. Era éste un mural con cierto interés artístico, de autoría desconocida y también corta vida al ser sustituido en 1971 por una nueva obra promovida, de nuevo, por la CAMPZAR y realizada por José Luis Cano, por aquel entonces un joven pintor, de tan sólo 24 años, que ejercía como profesor en la Escuela de Artes. El encargo surgió de la primera exposición individual del pintor en Zaragoza, celebrada en 1970 en la Sala Bayeu de la CAMPZAR<sup>83</sup> y a raíz de la cual Manuel Cabezas,<sup>84</sup> le encomendó este mural para la Feria Nacional de Muestras.<sup>85</sup>

Fue la Caja quien determinó el asunto de la pintura que, como en el caso precedente, estuvo dedicada a glosar la obra social y cultural desarrollada por la misma, que desde la década de los cincuenta estaba alcanzando una repercusión notable en Aragón.<sup>86</sup> El mural debía difundir una imagen amable de la compañía y, en consecuencia, desempeñar una función publicitaria que se veía reforzada por su emplazamiento en un marco tan significativo como era el vestíbulo de la Feria de Muestras. Si bien la Caja dictó claramente el asunto del mural, el artista, llevado por sus convicciones ideológicas, esquivó la naturaleza conservadora del encargo, realizando un diseño que se ceñía al tema establecido, pero dándole un acento marxista<sup>87</sup> que se traducían en el tono popular aplicado en la representación de los personajes. Este fue el motivo por el que la entidad rechazó este primer boceto, encargándole, no obstante, una segunda propuesta que, esta vez sí, debía estar exenta de connotaciones ideológicas.

82 ANÓNIMO, «En la entrada a la Feria de Muestras», en *Heraldo de Aragón*, 2 de octubre de 1968, p. 23.

83 ZAPATER, «Cano, el pintor de lo grotesco», en *Heraldo de Aragón*, 29 de marzo de 1970, p. 5.

84 Entrevista mantenida con José Luis Cano el 18 de junio de 2009. Durante las conversaciones mantenidas con el artista pudimos conocer cómo se produjo el encargo, junto a otros datos relativos a la obra que más adelante detallaremos.

85 Hay que entender la realización de esta obra dentro de la estrecha relación que había entre la Feria Nacional de Muestras y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (Ibercaja), una sintonía derivada del apoyo dado por la entidad financiera a la creación de la Feria Nacional de Muestras en 1941 y su participación en la misma con la instalación de vistosos stands.

86 BONO RÍOS, Francisco, FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *IberCaja, una aportación al desarrollo económico y social*, Zaragoza, Ibercaja, 2001, pp. 223-323.

87 Entrevista mantenida con José Luis Cano el 18 de junio de 2009.





3. Mural de José Luis Cano en el vestíbulo de la antigua Feria de Muestras.

Aunque el asunto a tratar seguía siendo el mismo, poco tenía que ver el primer diseño con el segundo, que fue el que finalmente se materializó: el trasfondo ideológico con el que el pintor había concebido el mural desapareció para quedar reducido a una obra decorativista. El ambiente obrero que impregnaba el primer boceto daba paso a una escena más neutra en la que destacaba, por encima de todo, la estética pop utilizada en su representación: Cano ideó una ambientación muy decorativista que abarcaba toda la superficie mural y que consistía en una gran abstracción geométrica de vibrante colorido, compuesta a partir de formas geométricas con las que evocaba un cielo sobre el que se recortaba el perfil de una ciudad iluminada por los rayos del amanecer. Ante este escenario, Cano dispuso, unos junto a otros y sin intención narrativa, diferentes imágenes que hacían alusión a los ámbitos de actuación de la obra social de la CAMPZAR, es decir, la agricultura, representada en la imagen de un tractor, la tecnología, la asistencia social, vista a través de un grupo de monjas responsables del cuidado de enfermos, la Tercera Edad y la Cultura. El equilibrio y el acierto con que los personajes quedaron integrados en el *atrezzo*, unidos a la manera en cómo resolvió la composición de una superficie de tan amplias dimensiones, ofrecía un resultado decorativo muy vistoso que prevalecía por encima del asunto abordado en el mural. Aunque el tema parecía no invitar a ello, el pintor supo darle un tratamiento desenfadado y un aire de modernidad por medio de la estética pop que siguió utilizando en los proyectos que, pocos años después, realizaría como miembro del Colectivo Plástico de Zaragoza.

En 1986 tenía lugar la inauguración de un nuevo complejo ferial, de modo que el antiguo edificio de la Feria de Muestras perdía su condición original para pasar a alojar únicamente las oficinas de la Cámara de Comercio de Zaragoza. Aunque desde el punto de vista de su conservación la obra no ha sufrido daños más allá de los provocados por el paso del tiempo, sí que se ha visto afectada por los

cambios efectuados en el edificio. En concreto, nos referimos al espacio de oficinas y al punto de información de la Cámara de Comercio que se situaron, aprovechando las dimensiones del mismo, en la zona del hall donde se localizaba el mural que, inevitablemente, se vio perjudicado por esta decisión. Por un lado, la parte inferior del mural ha quedado oculta por el mobiliario y los servicios de oficina y, por otro lado, la mampara de cristal instalada para diferenciar el área de trabajo del espacio del vestíbulo impide la contemplación de esta obra, que pasa prácticamente inadvertida para el visitante.

### 3.3. La intervención de Pedro Fuertes en el Hogar Extremeño

Junto con la población llegada desde las zonas rurales aragonesas, los movimientos migratorios producidos en la España de los sesenta condujeron hasta Zaragoza a gentes procedentes de otros puntos del país que, ante la lejanía de sus lugares de origen, tendieron a reunirse en las casas regionales, algunas ya existentes en la ciudad y otras establecidas en esos años. Éste fue el caso del Hogar Extremeño, fundado en la década de los setenta por Manuel de Codes<sup>88</sup> como punto de encuentro para la población extremeña y como espacio cultural donde, entre otras actividades, se creó la sala de exposiciones Zurbarán, por donde pasaron multitud de artistas locales y nacionales.



4. Mural de Pedro Fuertes en el Hogar Extremeño (postal propiedad de Eduardo Laborda-Iris Lázaro).

El ambiente cultural que se respiraba en la agrupación se dejó notar en el local de la misma, ubicado originalmente en la calle Lorente, donde se planteó la posibilidad de incluir creaciones artísticas que acentuaran la identidad de la asociación. Fue el propio Codes quien sugirió que Pedro

88 Entrevista mantenida con los miembros del Hogar Extremeño el 14 de diciembre de 2011.



Fuertes,<sup>89</sup> buen conocedor del mundo de la decoración, fuera el artista encargado de realizar este trabajo, que constaría de una pintura mural, dos piezas escultóricas y dos lienzos, concebidos todos ellos, por expresa indicación del presidente, como una exaltación del pueblo extremeño. En el caso de las esculturas, ejecutadas en madera, Fuertes realizó una alegoría de la Agricultura y de la Ganadería, mientras que los dos lienzos representaban sendas vistas de los pueblos Cuacos de Yuste (Cáceres) y Feria (Badajoz).

La decoración del Hogar Extremeño se completaba con la pintura mural, realizada al óleo sobre muro en 1973. Para su realización, el pintor acudió, por sugerencia de Codes, a la obra poética de Luis Chamizo, publicada en 1921 bajo el título *El mijaón de los castúos*; inspirándose en estos versos, escritos en castúo y concebidos como un homenaje al carácter de Extremadura y sus gentes, Fuertes recreó una escena de acento popular protagonizada por un grupo de hombres, vestidos con indumentaria charra y reunidos en una especie de mesón, decorado con aperos de labranza, grandes tinajas y otros detalles que acentuaban el ambiente popular del conjunto. La representación quedaba ordenada en una composición simétrica en la que el eje central lo marcaba una puerta, que comunicaba con otra sala, a cada lado de la cual se situaban dos grandes tinajas y el grupo de charros al que antes nos referíamos. Por último, la escena se completaba con unos versos de la obra de Chamizo que Fuertes dejó escritas en la parte superior del mural:

Porque semos asina, semos pardos,  
del coló de la tierra,  
los nietos de los machos que otros días  
trunfaron en América.

Además de ceñirse a la temática folklórica que demandaba el encargo, Fuertes realizó la pintura en función de las características del local que ocupaba el Hogar Extremeño, con la intención de integrar la obra dentro de su espacio; para ello, el pintor concibió el mural como un trampantojo en el que reproducía algunos aspectos de la decoración del salón, como era la utilización de ladrillos o el techo con vigas de madera, con lo que conseguía crear una sensación de prolongación y además ampliar la percepción espacial del mismo mediante la presencia de la puerta, que aportaba una dimensión de profundidad al mural. Por lo que se refiere al tratamiento, fijamos nuestra atención en la representación de los personajes, donde encontramos un lenguaje personal caracterizado por la utilización de volúmenes y formas muy acentuadas que conceden a las imágenes una apariencia casi escultórica, a lo que hay que sumar el tratamiento premeditadamente desproporcionado que aplicó en la representación de su anatomía, muy evidente en las manos o las piernas, con el que daba un efecto expresionista a las imágenes. Al contrario de lo que pudiera parecer, el aspecto macizo no era sinónimo de rigidez en el caso de estas figuras, que transmitían sensación de dinamismo gracias a los ritmos ondulantes que dibujaban con sus cuerpos robustos pero alargados; no podemos pasar por alto tampoco el abocetamiento de los rostros de estos personajes, cuyas facciones quedan reducidas a un juego de claroscuros con el que, una vez más, Fuertes consigue crear un efecto escultóri-

---

89 Entrevista mantenida con Pedro Fuertes el 12 de septiembre de 2011. Pedro Fuertes posee una formación multidisciplinar que comprende tanto el mundo de la cerámica y la escultura, como el diseño de escaparates y la decoración de interiores, dos especialidades que cursó en la Escuela de Artes de Zaragoza y que puso en práctica durante los sesenta y setenta en los escaparates de diferentes establecimientos de la ciudad, entre ellos Comercial Candalija. Aprovechamos para recordar la vinculación que habíamos establecido anteriormente entre la pintura mural y el escaparatismo y que se confirma, de nuevo, en el caso de Fuertes.

co que transmite un gesto de dureza, como metáfora del retrato psicológico del pueblo extremeño que Chamizo plasmó en *El mijaón de los castiños*.

El resultado fue una obra decorativa que aunaba las referencias populares que exigía el encargante y la identidad artística del autor, consiguiendo un resultado original que pronto convirtió al mural en una de las señas de identidad del Hogar Extremeño. Con el traslado de la asociación a un nuevo local, situado en la calle Corona de Aragón, hubo que dejar atrás esta obra que terminó desapareciendo, aunque no así los lienzos y las dos esculturas, que siguen expuestas en la actual sede de esta casa regional.

#### 4. La calle es nuestra: la presencia de la pintura mural en el espacio urbano durante la Transición

Quienes mañana hayan de escribir la historia acudirán a las hemerotecas y a las bibliotecas para seguir el rastro de lo que está siendo la vida política en éstos tiempos irrepetibles que estamos viviendo. Pero habrá toda una parcela de esa vida que no podrán encontrar allí: la expresión directa en la calle sobre esos acontecimientos.<sup>90</sup>

Nos encontramos a comienzos de los años setenta y la pintura mural en el espacio urbano, como manifestación de carácter popular cargada de intencionalidad política y social,<sup>91</sup> empieza a recorrer diferentes lugares del mundo. El intenso pulso político que en esos años se estaba librando en distintos países resultaría esencial en este sentido; de hecho, esta creación mural va a estar estrechamente vinculada a momentos de agitación en los que la sociedad busca manifestar su disconformidad con el orden establecido. La pintura mural se revelaba como un instrumento óptimo para ello y así lo demostraron las experiencias que, en este sentido, tuvieron lugar durante los años sesenta y, sobre todo, en los setenta. Por ejemplo, desde 1963, Chile asistía a una de las experiencias más tempranas y activas en este sentido gracias a la labor impulsada por las brigadas muralistas,<sup>92</sup> nacidas en el seno del Partido Comunista; el Mayo del 68<sup>93</sup> resultaría ser, también, un foco propicio para la creación de este tipo de obras, aunque más que de pinturas murales hay que hablar de pintadas espontáneas, realizadas al calor de los intensos acontecimientos que vivía el país y que actuaban como medio de difusión de ideas. Ya en los setenta, otros países, sumidos en un estado dictatorial, se sumaron a esta corriente; Portugal lo hacía con motivo de la Revolución de los Claveles y España tras la muerte de Franco. De esta forma, hacia 1975, la pintura mural comenzó a inundar las calles de las ciudades españolas, que hasta entonces se habían mantenido «a salvo» de esta clase de manifestaciones; su presencia, en consecuencia, resultaba ser muy sintomática del proceso de cambio al que se enfrentaba el país.

90 EQUIPO DIORAMA, *Pintadas del referéndum*, Madrid, Equipo Diorama, 1977, s/p.

91 Aunque no se refería a esta función crítica, no podemos pasar por alto las palabras de Renau para quien la pintura mural era la manifestación artística más cercana al ciudadano, «la forma más democrática de la pintura» que «[...] constituirá, por su carácter inmueble y comunal, la tendencia principal de la pintura socialista» RENAÚ, Josep, *Arte contra las élites*, Madrid, Editorial Debate, 2002, pp. 42 y 47.

92 CASTILLO ESPINOZA, Eduardo, *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Ocho Libros Editores, 2006.

93 BESANÇON, Julien, *Les murs ont la parole. Journal mural mai 68. Sorbonne, Odéon, Nanterre etc...* Paris, Tchou Éditeur, 1968.

«No votes. Pinta»<sup>94</sup> rezaba una de las muchas pinturas murales que durante los setenta presidieron el espacio urbano de las ciudades españolas; un eslogan breve pero muy descriptivo, que ilustra a la perfección el impulso experimentado por la pintura mural y su relación con el momento de cambio que comenzaba a operarse en el país. Aunque sea una obviedad, aplicable a cualquier periodo histórico-artístico, no podemos comprender su aparición y desarrollo al margen de las particulares circunstancias políticas, culturales y sociales vividas en los setenta: la pintura mural en el espacio urbano pasaba de ser una manifestación inexistente e impensable durante la dictadura a erigirse en una de las imágenes características de la Transición, expresión íntimamente relacionada con la ciudadanía, realizada para el pueblo y, en no pocas ocasiones, por el mismo pueblo o en colaboración con él; por tanto, si antes el régimen había glosado su poder a través de murales que presidían edificios oficiales, ahora artistas y ciudadanos escogieron el espacio urbano como el escenario en el que situar sus pinturas, por simbolizar el poder creciente que en ese momento estaba reconquistando la sociedad. La pintura mural en el espacio urbano se presentaba como una nueva expresión del arte público que, por las peculiaridades que reunía, entraba en conflicto con el concepto tradicional de estatuaría urbana; era una manifestación que emanaba de la ciudadanía, realizada con pocos y humildes medios materiales, localizada en lugares secundarios, y en ocasiones marginales, como eran las fábricas, tapias o edificios abandonados en los barrios de la ciudad, y que presentaba mensajes con carga crítica que venían a cuestionar el poder en lugar de glorificarlo, como solía ser el caso de los monumentos. Este nuevo modo de entender la pintura mural era el fruto de un proceso de democratización que comprendía la democratización política del país, la democratización del arte y la cultura, postura procedente del contexto internacional que defendía la creación de un «arte para el pueblo», y la democratización del espacio urbano, que se convirtió en el lugar donde se llevaron a cabo las protestas ciudadanas y desde el que se intentó efectuar el acercamiento del arte y la cultura a la sociedad. En primer lugar, nos referimos al íntimo vínculo existente entre la pintura mural y lo que entonces comenzaron a representar las calles de la ciudad, no sólo porque éstas fueran el escenario en el que se desarrolló esta, hasta entonces insólita, expresión artística, sino porque una circunstancia esencial para su surgimiento fue, precisamente, la creciente convulsión de un espacio urbano en proceso de transformación ideológica. El ansia de cambio político que se vivía en los setenta hizo que la ciudadanía comenzara a manifestarse a través de huelgas y otro tipo de actos, pasando de calles férreamente controladas, con el objeto de contener protestas y crear una imagen de acatamiento de la ciudadanía ante la autoridad, a un espacio urbano como «lugar en que se ejercen los derechos de expresión y reunión como formas de control sobre los poderes y el lugar desde el que esos poderes pueden ser cuestionados»;<sup>95</sup> esta utilización del espacio urbano, que hasta entonces había permanecido cerrado a la libre expresión ciudadana, favoreció la aparición de una pintura mural que insistía en el proceso de lucha que la sociedad estaba llevando a cabo en las calles a través de sus huelgas y demás manifestaciones, actuando como un medio más con el que ejercer el derecho de libre expresión del que todavía no gozaba la sociedad. Un segundo factor que influiría en el desarrollo de la pintura mural fue la difusión que desde los años setenta comenzó a adquirir la idea del «arte para el pueblo», basada en la interpretación marxista del arte, y que se encuentra, asimismo, íntimamente relacionada con la «apertura» del espacio urbano al ser éste el mejor escenario desde el

---

94 Eslogan empleado por determinados grupos durante la Transición con motivo del referéndum. Op. Cit., EQUIPO DIORAMA, *Pintadas...*, s/p.

95 DELGADO, Manuel, *El espacio público como ideología*, Madrid, Catarata, 2011, pp. 27-28.

que acercar el arte a la sociedad. Entre sus principales aspiraciones se encontraba democratizar el acceso a la cultura, asegurar que las capas populares de la sociedad tuvieran acceso al arte, no sólo en lo referente a su exhibición, sino también en lo que correspondía a la creación y la compra-venta del objeto artístico; junto con el arte del cartel y los talleres de grabado popular, la pintura mural en el espacio urbano se presentó como un medio idóneo para ello; a su favor jugaban factores como el bajo coste económico que suponía realizar este tipo de obras, el hecho de que permitiera desarrollar un trabajo colectivo entre artistas y ciudadanos que además, si se compara con otras manifestaciones, afrontaban este tipo de trabajos con menos miedos y mayor familiaridad a pesar de no tener formación artística, y cómo no, su proximidad y presencia constante al situarse a pie de calle. Por otra parte, la pintura mural se presentaba como un óptimo vehículo de transmisión de ideas y de exhibición de reivindicaciones, lo que enlazaba con el otro matiz presente en esta corriente del «arte para el pueblo», que también buscaba el compromiso político y social del artista, propiciado, más si cabe, por la coyuntura que atravesaba el país.



5. Anuncio que ilustra ese interés por acercar el arte a todos los sectores de la sociedad (*Heraldo de Aragón*, 13 de octubre de 1977).

La convulsión política social, escenificada en el espacio urbano, y la misión de crear un arte comprometido que a su vez fuera un «arte para el pueblo» fueron los principales factores que alimentaron el caldo de cultivo del que surgió esta, por entonces, novedosa manifestación mural, en la que podemos diferenciar, al menos, dos grandes grupos en función de su origen y objetivos: una pintura mural en la que prima la vocación artística, aunque no siempre exenta de matices ideológicos y que



se concentra principalmente en los años iniciales de la década, y una pintura mural de raigambre netamente política, cultivada sobre todo en la segunda mitad de los setenta.

La aparición de la pintura mural en el espacio urbano tuvo lugar a comienzos de los setenta, y vino de la mano de las actuaciones proyectadas por pintores que tenían por intención llevar el arte a la calle para, de esta forma, acercarlo a los ciudadanos; a parte de esta premisa, que como ya hemos señalado emanaba de una concepción marxista del arte, no había más implicaciones políticas, denuncias o reclamaciones, como sí sucederá en las obras realizadas más adelante, algo que quizá pudo favorecer su introducción «pacífica» en el medio urbano. La ausencia de contenido político mitigó, aunque no siempre evitó, el impacto de la censura en este tipo de obras; en consecuencia, sería el paso del tiempo y el crecimiento de la ciudad quien se encargara de terminar con ellas, con lo que queremos advertir de una diferencia sustancial que separa esta clase de pintura de las obras de compromiso político, que tuvieron un devenir completamente distinto.



6. Intervención de Arranz Bravo y Bartolozzi en la Fábrica Tipel (Parets del Vallès)  
(fotografiada de Joaquim Sierra).

El más conocido de todos los casos corresponde a la intervención que en 1971 realizaron Arranz-Bravo y Bartolozzi en la fábrica de piel Tipel,<sup>96</sup> en Parets del Vallès, por encargo del propietario Isidor Prenafeta. Siguiendo un diseño colorista a base de formas geométricas con ecos de la

<sup>96</sup> La elección de un espacio de este tipo no era una decisión del todo nueva; recordemos, si no, el gran proyecto mural que realizara Joaquín Vaquero Turcios en la Central Hidroeléctrica de Salime en la década de los cincuenta. Mientras que en la obra de Vaquero Turcios había un deseo sincero de monumentalizar la central, en el caso de Tipel pesaba un espíritu lúdico y desenfadado que concedía a la obra el carácter provocador del que hablamos.



estética pop, los dos pintores cubrieron la fachada de la nave<sup>97</sup> que daba a la autopista C-33, además de pintar las máquinas del interior o diseñar el papel de la empresa.<sup>98</sup> Su actuación suponía un desafío a la atmósfera gris, anodina y anónima de los polígonos y de las autopistas, una localización insólita que, en cierta forma, anunciaba el devenir de la pintura mural en los setenta, ubicada en espacios secundarios y degradados, como entonces eran los barrios de la ciudad, y siguiendo una plástica cercana a la creación pop y al cómic; pero además, y sobre todo, esta intervención ironizaba sobre la concepción sacralizada del arte al elevar una nave industrial a la categoría de obra artística.



7. Intervención de Arranz Bravo y Bartolozzi en la Fábrica Tipel (Parets del Vallès)  
(fotografía de Joaquim Sierra).

Quizá por lo provocador de su propuesta, el mural suscitó la reacción de las autoridades, que amenazaron con el derribo de la nave alegando que «por ser tan luminoso y llamativo se cree

97 En este sentido, queremos señalar cómo la pintura mural fue utilizada en ocasiones como un medio con el que enmascarar el uso de aquellos edificios con una finalidad poco decorosa. Así aparece referido en COOPER, Graham y SARGENT, Doug, *Painting the town*, Oxford, Phaidon, 1979, p. 7. «Apart from camouflaging the dreary appearance of a building, a mural also can serve to obscure its actual purpose. Reputedly the first of the recent 'big art' murals in North America, painted by John St. John in 1954, was designed to conceal a sewage-works in Miami, Florida. The *Hog Heaven* painted by Les Grimes in 1957 on a building belonging to the Clougherty Meat Packing Company, Los Angeles, disguised the real purpose of this factory by showing pigs frolicking on a farm».

98 AROCA, Jaume V., «Arranz y Bartolozzi vuelven a pintar "La Fábrica" de Parets», en *La Vanguardia*, 25 de octubre de 1988, p. 6.

que podría afectar a la seguridad de la circulación»; finalmente, todo quedó en una sonada polémica que no hizo sino aumentar la repercusión de esta obra que, en 1988, los pintores ampliaron a otras dos naves más.<sup>99</sup> Lo que comenzó como una atrevida iniciativa de amigos, con cierta carga marginal, ha terminado convirtiéndose en todo un símbolo para la localidad; así lo atestigua su inclusión en el catálogo de bienes inmuebles protegidos de Parets del Vallès, algo que, como nota anecdótica, ha terminado convirtiéndose en un lastre para los actuales propietarios del inmueble,<sup>100</sup> al tiempo que desvirtúa su intención original de desmontar los convencionalismos del mundo del arte.



8. Intervención de Arranz Bravo y Bartolozzi en la Fábrica Tipel (Parets del Vallès) (fotografía de Joaquim Sierra).

Menos conocida es la novedosa experiencia iniciada en febrero de 1971 en la villa de Altea, refugio de artistas plásticos y literatos, y que se repetiría en 1972. Con motivo de las fiestas del Santísimo Cristo del Sagrario y San Blas, celebradas en el mes de febrero, el Ayuntamiento de la localidad convocaba el I Certamen de Pintura Mural de Altea, una iniciativa planteada por Alfons Saura

<sup>99</sup> *Ibíd.*

<sup>100</sup> MONTAÑÉS, José Ángel, «Mucha pintura para una fábrica», en *El País* (edición Cataluña), 12 de febrero de 2012, p. 10.



y organizada junto con otros artistas, entre ellos Antoni Miró,<sup>101</sup> consistente en la realización de un conjunto de pinturas murales sobre las fachadas blancas de las casas del «pueblo antiguo». Además de enriquecer el patrimonio artístico local y favorecer la llegada de turismo a la localidad, el propósito del certamen era acercar el arte contemporáneo y la figura del artista al ciudadano, al brindar la posibilidad de verlos en plena faena; en consecuencia, se trataba de desmitificar el proceso de creación artística, al tiempo que humanizar la imagen del pintor, llevándolo a pie de calle y derribando el cliché del creador encerrado en su torre de marfil.



9. Murales de Adriano y Manzanaro en la plaza Calvo Sotelo (Altea)  
(postal propiedad de Eduardo Laborda-Iris Lázaro).

Durante los días que duraba el certamen, los artistas participantes, invitados por el ayuntamiento, realizaban el trabajo de manera desinteresada sobre una fachada que, previamente, se había encargado de elegir el ayuntamiento, además de preparar el andamiaje y proporcionar los materiales a los artistas. Este primer certamen se celebró los días 14, 15 y 16 de febrero de 1971 con la participación de Eyyind Pettersen, Bengt Ellis, Marc Abel, Alfons Saura, Roberto Donderis, Arturo G. Paladini, Antoni Miró, Antón Castelló y Paul Lau. La buena acogida de esta primera convocatoria favoreció la celebración de una segunda edición en 1972, en la que intervinieron los artistas Rafael

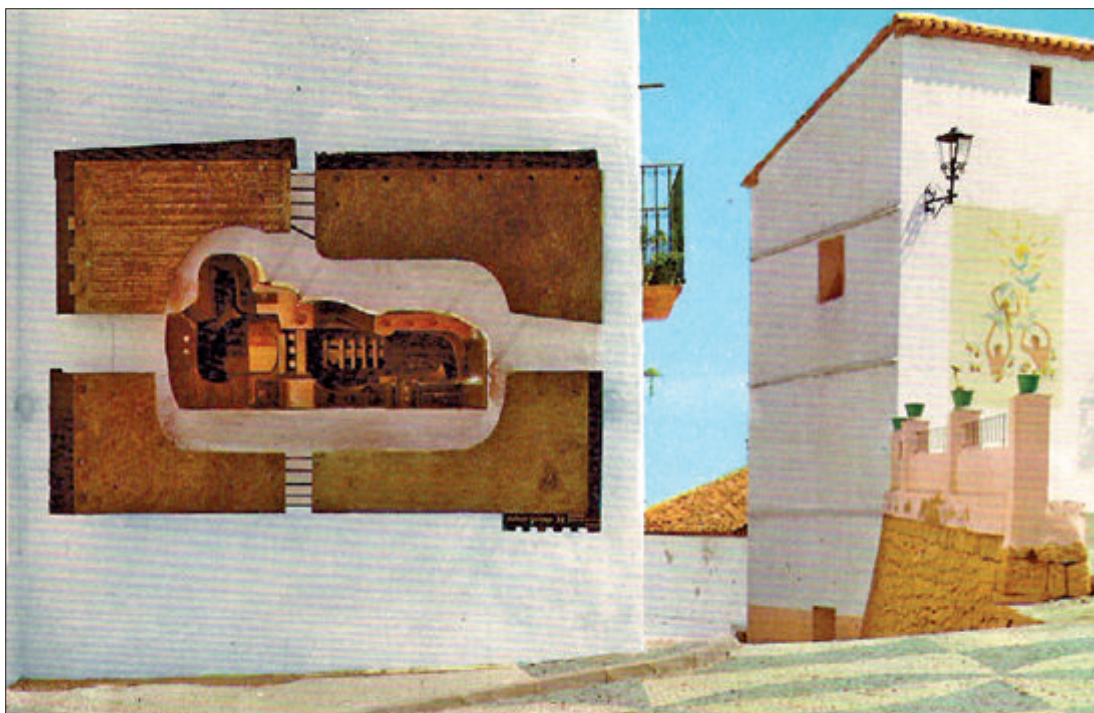
---

<sup>101</sup> Entrevista mantenida con Antoni Miró a través de correo electrónico en febrero de 2012. Además de responder a las diferentes cuestiones que le planteamos, Miró nos envió los recortes de prensa publicados con motivo de la primera y la segunda edición del certamen y que nos han permitido ampliar la información sobre el mismo. Por todo ello, queremos agradecer a Miró la ayuda y la disponibilidad que mostró ante nuestras preguntas y peticiones.

Lloréns Ferri, Paco Monllor, Sento Masiá, Roc Candela, Manuel Ribera Girona, Antoni Miró, Manuel Manzanaro, Adriano Carrillo y Climent Mora. Este certamen terminó desapareciendo, pero su influencia queda patente en actividades como las «Balconadas», consistente en colgar lienzos de diversos artistas en los balcones del pueblo antiguo.



10. Mural de Antoni Miró en la calle Honda (Altea)  
(postal propiedad de Eduardo Laborda-Iris Lázaro).



11. Mural de Ribera Girona en la calle Mayor (Altea)  
(postal propiedad de Eduardo Laborda-Iris Lázaro).





12. Mural de Sento Masia en la glorieta Baluarte (Altea)  
(postal propiedad de Eduardo Laborda-Iris Lázaro).

Estas realizaciones prepararon el terreno sobre el que, en la segunda mitad de la década, crecieron las pinturas de condición estrictamente política, abonadas por el contexto nacional, especialmente tras la muerte de Franco, y que alcanzaron una proliferación mucho mayor que las que acabamos de señalar. Esta clase de murales surgía de la cooperación que jóvenes artistas, concienciados con la idea de un arte comprometido y con la delicada situación del país, establecieron con las asociaciones vecinales y políticas especialmente a partir de 1975 y hasta finales de la década, aproximadamente; el ejemplo cundió entre muchas otras agrupaciones de vecinos y de la izquierda, que optaron por incorporar la pintura mural a sus estrategias de lucha, desarrollando estos trabajos por su cuenta, es decir, sin la intervención de artistas.

Dos eran las metas que los pintores querían alcanzar por medio de estas actuaciones; por un lado contribuir al proceso de transformación en que se hallaba inmersa la nación y, por otro lado, procurar un acercamiento entre arte y ciudadanos con vistas a crear un «arte para el pueblo». En el caso de las ACF, la cooperación entre artistas y vecinos estaba encaminada, sobre todo, hacia la realización de murales en los que exponer protestas, peticiones y proclamas a través de lemas e imágenes alusivos a la realidad del barrio. Normalmente, la elaboración de estas obras tenía lugar dentro del marco de grandes concentraciones, véase la celebración de las fiestas del barrio, de asambleas o manifestaciones, momentos con cierto aire festivo que solían incluir la preparación de los murales como una actividad conjunta entre artistas y vecinos, que por primera vez tomaban los pinceles; se acercaban, así, al objetivo de facilitar la aproximación entre arte y ciudadanos. Si sus reivindicaciones y su autoría tenían una raíz popular, lo mismo sucedía en el caso de la ubicación elegida para estos murales; como manifestación que emanaba del pueblo, de acuerdo con los mensajes expresados, siempre referentes a las



necesidades del barrio, y atendiendo la necesidad de acercar el arte a los vecinos, estas obras fueron realizadas sobre las medianeras de inmuebles o de las tapias que recorrían las calles de los barrios, algo que, por otro lado, supuso la introducción una nota de color dentro de sus grises parajes.

Una de las primeras experiencias la encontramos en el madrileño barrio de Portugalete,<sup>102</sup> donde, a finales del mes de junio de 1975 y con motivo de las fiestas del San Pedro y San Pablo, la A.P.S.A. reunió un grupo de alrededor de cuarenta pintores y poetas, dispuestos a cubrir las paredes y medianeras del barrio con murales realizados en colaboración con las gentes del mismo. Arcadio Blasco, Lucio Muñoz, Juan Genovés, Salvador Victoria o Alfredo Alcaín, entre otros muchos, participaron en esta acción con la que pretendían denunciar, además de la situación de abandono que sufría Portugalete, la destrucción que ocasionaría en el barrio el plan parcial previsto para la zona.<sup>103</sup> La experiencia volvería a repetirse, una vez más, en las fiestas del año siguiente, con Ricardo y Eduardo Barahona, Arcadio Blasco, Canogar, Juan Genovés, Purificación Lucena, Lucio Muñoz, José Vento, Wenceslao y Zamorano,<sup>104</sup> que realizaron con los jóvenes del barrio murales colectivos que «convirtieron a Portugalete en una sinfonía de colores».<sup>105</sup> Aunque el de Portugalete fue el caso que alcanzó mayor repercusión,<sup>106</sup> la A.P.S.A. seguiría poniendo en práctica acciones semejantes en otras zonas de Madrid, como fueron la Estación de Peñuelas, el barrio de San Nicolás, el barrio de Palomeras o el barrio del Pilar.<sup>107</sup>

Dejando a un lado este concepto de mural protesta, encontramos también otros ejemplos de pintura mural realizada entre artistas y ciudadanos dentro de un contexto de celebración y que tendría, al menos, como objetivo facilitar el acceso de todos a la cultura. Nos referimos a la singular actuación que acogió la localidad alicantina de Orihuela con motivo del «Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández», celebrado del 17 al 27 de mayo de 1976. Los organizadores habían programado que, entre el 14 y el 17 del mismo mes, un numeroso grupo de artistas<sup>108</sup> y vecinos pintaran, sobre las fachadas y las paredes de las casas del barrio de San Isidro, murales dedicados a la figura de Miguel Hernández, donde reproducirían algunos de sus versos, acompañados de la efigie del poeta o imágenes con fuerte carga simbólica, como una paloma de la paz atada, una reproducción del Guernica y puños en alto, entre otros motivos.<sup>109</sup> Aproximadamente, se realizaron entre treinta y cuarenta pinturas, algunas hechas mano a mano con las gentes de San Isidro, mientras que otros artistas optaron por realizarlas en solitario. Éste, al igual que el resto de actos, se vio empañado por la represión gubernamental, e incluso se llegó a plantear la posibilidad de que las

102 Esta experiencia aparece recogida en Op. Cit. MUÑOZ ASENSIO, *Arte mural urbano...*, pp. 106-121.

103 BALLESTER, José María, «Conciencia ciudadana del barrio de Portugalete», en *ABC*, 5 de julio de 1975, p. 89.

104 ANÓNIMO, «Fiestas y cultura popular en Portugalete», en *ABC*, 30 de junio de 1976, p. 50.

105 *Ibidem*.

106 Estas actuaciones suscitaron el interés de su época, aunque su recuerdo ha ido diluyéndose con el paso del tiempo; por ejemplo, sabemos que se preparó un reportaje titulado «Los murales de Portugalete» que debería haber sido emitido en el programa *Encuentros con las Artes y las Letras* el viernes 24 de septiembre de 1976.

107 Op. Cit., MUÑOZ ASENSIO, *Arte mural urbano...*, p. 120.

108 MORENO SÁEZ, Francisco (Coord.), *Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández 1976-2010*, Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2010, p. 32. En se señala que los artistas que participaron fueron Arnedo, Alfonso Albacete, Antonio Ballester, Elisa Blanquer, Arcadio Blasco, José Luis Cacho, Mario Candela, Canet, Adriano Carrillo, Castejón, José Díaz Azorín, Díaz Padilla, Equipo El Cubri, Segundo García (acompañado por un grupo de alumnas del Instituto Femenino de Alicante), Garza, José Gutiérrez, Manuel Manzanaro, Sixto Marco, Toni Miró, Párraga, Carmen Perujo, Trenado y Vicedo; a todos ellos hay que sumar, además, los diseños que enviaron José Caballero, Amadeo Gabino y Genovés para reproducir en los murales.

109 *Ibidem*.

obras fueran borradas y que los vecinos que habían cedido sus casas fueran amonestados, pero todo ello no pasó de ser un rumor fruto de la tensión vivida.<sup>110</sup> A pesar de las dificultades, los actos celebrados en el barrio de San Isidro fueron una experiencia fundamental para sus habitantes. Por un lado, a partir de las conversaciones mantenidas con los artistas, se plantearon la necesidad de crear una asociación vecinal desde la que demandar las mejoras que necesitaba el barrio;<sup>111</sup> por otro lado, y en palabras de José Ramón Giner, permitió ponerles en contacto directo con la creación artística:

Cientos de personas que nunca, por la estratificación de nuestro sistema social, habrían entrado a contemplar una exposición de arte, logran ver una serie de obras... El arte se convertía así en una fiesta, en vida... Y el artista lograba una gratificación inmediata (que nacía) de la comunicación lograda con el público.<sup>112</sup>

Además de los actos de Orihuela, los organizadores ampliaron la celebración a otras localidades alicantinas como Alcoy, donde se dispuso la realización de murales sobre Hernández en el mes de junio,<sup>113</sup> y Denia, donde estaba previsto que entre el 16 y el 23 de mayo Juan García Castejón y Antonio Mahiques Latur<sup>114</sup> desempeñaran idéntica tarea. Otras ciudades del país se sumaron también al homenaje, incluyéndose, en algunos casos, la presencia de la pintura mural; fue el caso de Madrid,<sup>115</sup> con el mural del poeta que Buero Vallejo realizó en la Universidad Complutense, y Murcia.<sup>116</sup>

Junto con la pintura mural realizada en colaboración con asociaciones de vecinos, tenemos que hablar de aquellas otras obras realizadas desde las organizaciones sindicales y políticas de izquierda y que eran, básicamente, obras de propaganda política en las que se exhibían los lemas y la simbología propia de cada partido. Estas pinturas comenzaron a tener una mayor presencia en las calles de la ciudad una vez muerto Franco e iniciado el proceso de Transición, vinculándose su realización a la celebración de acontecimientos políticos trascendentes, como pudieron serlo el referéndum, la convocatoria de elecciones o la declaración de los Estatutos de Autonomía, coyunturas especialmente propicias para que los partidos políticos recién legalizados llenaran las ciudades con murales de propaganda electoral. Al menos tres factores explican la utilización de la pintura mural por parte de estas organizaciones. En primer lugar, nos referimos a la influencia que ejerció la experiencia de las asociaciones de vecinos sobre los partidos políticos, y que estuvo ocasionada por la participación de militantes de estos partidos en el movimiento vecinal e, indudablemente, por los buenos resultados que había demostrado la pintura mural como estrategia de lucha por la causa de los barrios; en segundo lugar, hay que mencionar la habitual militancia de artistas dentro de los partidos de la izquierda, facilitándose así también, la incorporación de un medio artístico como el mural; por último, señalamos la influencia del panorama internacional, concretamente el ejemplo de las brigadas chilenas y también, según apunta Cirici, el caso de Portugal, donde el mural había alcanzado una especial profusión después del 25 de abril de 1975.<sup>117</sup> A todo ello, hay que añadir un cuarto punto referente a los fondos económicos de que disponían para acometer las campañas de propaganda, un aspecto algo más prosaico, pero esencial para que los partidos se inclinaran definitivamente por el

---

110 *Ibidem*, pp. 32-33.

111 *Ibidem*, p. 32.

112 *Ibidem*, p. 34.

113 *Ibidem*, p. 23.

114 *Ibidem*, p. 26.

115 *Ibidem*, p. 47.

116 *Ibidem*, p. 48.

117 CIRICI, Alexandre, *Murals per la llibertat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Monsterrat, 1977.

uso de la pintura mural. La falta de recursos suficientes para desarrollar estas campañas se suplía con su importante capital humano que, completamente entregado a la causa del partido, participó en la realización de estas pinturas a lo largo y ancho de la ciudad; junto con el cartel de pequeño tamaño, el mural se convertía para estos partidos en su otro medio publicitario, «molt més econòmics i de més impacte emocional»<sup>118</sup> que los empleados por las grandes organizaciones. Gracias a ello, la pintura mural de propaganda política alcanzó una difusión más que considerable que vino a acentuar, más si cabe, el ambiente de debate político que se vivía en las calles:

Esa expresión que, al no estar sujeta a las servidumbres y convencionalismos de otros medios, va a servir para revelar otros niveles de la opinión. Las pintadas, los panfletos, etc, actuando como una auténtica «guerrilla publicitaria», utilizando los mismos resortes que la «otra» publicidad —repetición, incidencia subconsciente, slogans fáciles, consignas, etc.— ha sido, tal vez, el «hecho urbano» más significativo de estos momentos. Esa publicidad económica -al nivel de la marginación de donde surge- nos ha bombardeado y nos ha acompañado cotidianamente diciéndonos, a veces, muchas más cosas que todos los discursos y los periódicos juntos. La pintada se ha convertido de hecho en una importante y, por ahora, insustituible herramienta de propaganda política que hay que tener en cuenta.<sup>119</sup>



13. Mural realizado en las calles de Barcelona y reproducido en la obra de Alexandre Cirici, *Murals per la llibertat*.

118 Ibídem. «El fet és que els partits dels treballadors, que no podien desposar de tants millons però que, en canvi, podien comptar amb una base nodrida de gent desposada a treballar de nits, van utilitzar mitjans molt més econòmics i de més impacte emocional, com el petit cartell imprès, de paper, que permetia una gran varietat, una més gran implantació i més agilitat en el canvi que no pas les grans tanques comercials, i el mitjà dels murals pintats als murs que clonen solars per edificar o bé obres en construcció, seguint la idea ja iniciada, amb èxit de simpatia general, per les associacions de veïns».

119 Op. Cit., EQUIPO DIORAMA, *Pintadas...*, s/p.



Este tipo de murales alcanzó una especial incidencia en Barcelona<sup>120</sup> donde, no en vano, residían antiguos miembros de las brigadas chilenas, como era el caso de la Pablo Neruda. Basándose, entre otros factores, en la considerable proliferación que tuvieron estas obras, se ha destacado la capacidad del movimiento sindical de Barcelona a la hora de hacer un uso imaginativo del espacio urbano en sus manifestaciones, sirviéndose de creaciones murales que «han ayudado a establecer el tono de la vida pública en una serie de barrios de la clase obrera con sus coloristas mensajes, dramatizando los conflictos de los trabajadores y puede que incluso contribuyendo a un clima de opinión más favorable de las luchas militantes».<sup>121</sup> Esta afirmación es trasladable al caso de los partidos políticos que con frecuencia escogieron la pintura mural para plasmar algunos de los principios que componían sus programas, por ejemplo, el uso de lenguas propias, la Autonomía, la libertad política o la Amnistía, entre otros.<sup>122</sup> Por lo general, la mayoría de estos murales eran anónimos, aunque encontramos excepciones como los firmados por el *Grup sense Nom* o el *Equip 14 d'abril*, a los que cabría añadir los nombres de reconocidos pintores, como Guinovart o Ràfols Casamada,<sup>123</sup> que de esta forma prestaban su nombre y su colaboración a la causa defendida por estos partidos.



14. Mural realizado en las calles de Barcelona y reproducido en la obra de Alexandre Cirici, *Murals per la llibertat*.

120 FISHMAN, Robert M., *Organización obrera y retorno a la democracia en España*, Madrid Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, 1996, p. 154, «Lo cierto es que el movimiento sindical catalán hace uso más amplio e imaginativo que el de Madrid. [...] En la actualidad y bajo la democracia, los carteles y murales tienen una presencia más visible en Barcelona que en Madrid. La desigualdad entre las dos ciudades es especialmente significativa en el tema de los murales sindicales y políticos que en Madrid han estado virtualmente ausentes [...]»

121 *Ibíd.*, p. 154.

122 *Op. Cit.*, QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, FERNÁNDEZ AMADOR, «El movimiento vecinal...», p. 217.

123 *Op. Cit.*, CIRICI, *Murals...*, s/p.

El carácter novedoso y colorista que ofrecían estas manifestaciones murales, acentuado por la siempre atractiva participación de los artistas, favoreció la difusión de la labor desempeñada desde las asociaciones vecinales y políticas, sus principales usuarias, algo que viene a explicar que la pintura sobre tapias y paredes terminara convirtiéndose en una nueva herramienta para la lucha social y política que se estaba librando; lejos de extrañarnos, esta incorporación se comprenderá mejor al saber que la creatividad<sup>124</sup> fue un factor tenido en cuenta por los líderes sindicales y políticos a la hora de idear sus acciones ya que permitía «conseguir una presencia pública del movimiento»,<sup>125</sup> una observación trasladable al caso del movimiento vecinal. Así pues, además de ofrecer posibilidades estéticas, la pintura mural albergaba otras cualidades de estimable utilidad: no bastaba con clamar reivindicaciones por medio de la palabra hablada, sino que además era importante visualizar el mensaje, darle una presencia en las calles para que así, todos que por allí pasaran, pudieran verlo; por tanto, la plasmación de sus lemas sobre las tapias que recorrían la ciudad permitía prolongar la pervivencia del mensaje más allá de la celebración de una huelga o de la duración de un discurso, aunque poco después pasaran las brigadas de limpieza para borrar todo rastro de las mismas. Este hecho nos advierte del carácter efímero que tuvo la mayor parte de estas realizaciones aunque, también es cierto, que no tenían por intención perdurar en el tiempo (más vinculado con las obras de carácter artístico), sino denunciar aquí y ahora una problemática concreta. Dentro de este conjunto de obras, hay que indicar que las pinturas murales realizadas desde los barrios tuvieron una vida algo más larga que las hechas por los partidos políticos, que fueron las que sufrieron con mayor frecuencia los brochazos de cal; en este sentido, destaca el caso de Barcelona, donde los murales políticos disfrutaron de una pervivencia algo mayor al resto de ciudades.<sup>126</sup> Aquellas pinturas que pudieron salvarse, vecinales y políticas, terminarían desapareciendo por la acción del paso del tiempo. Tampoco ha ayudado a la salvación el hecho de que, por lo general, la sociedad no fuera consciente de la trascendencia que tenía este fenómeno. Afortunadamente hubo excepciones que tomaron conciencia del valor de estas acciones desde el mismo momento de su realización, lo que les llevó a recoger estos testimonios en pequeños libros donde se analizaba la cuestión, antes de que se produjera su desaparición:

Con éste libro hemos pretendido dejar constancia de este hecho. Preservar de la voracidad de los disolventes a estas pintadas de Madrid que han tenido como base el pasado Referéndum sobre la Ley para la Reforma Política. Guardarlas, mediante la fotografía, como testimonio y documento necesario de los avatares de todo un pueblo a la búsqueda de su futuro.

124 Manuel Delgado apunta como en ocasiones determinados movimientos sociales hacen uso del espacio urbano recurriendo a «un énfasis especial en la dimensión performativa y con frecuencia meramente “artística” o incluso festiva de la acción pública», Op. Cit., DELGADO, *El espacio público...*, p. 22.

125 Op. Cit., FISHMAN, *Organización obrera...*, p. 150, «[...] muchos activistas y dirigentes sindicales son conscientes de la importancia de este elemento, y muestran una considerable creatividad en su búsqueda de formas para conseguir una presencia pública del movimiento»; ibídem, p. 158, «El tema de otros usos creativos del espacio público por parte de los trabajadores [...] usos más o menos rutinarios y observables, que el movimiento sindical puede hacer del espacio público: carteles, pintadas, etc. Todas estas muestras públicas del activismo sindical le permiten al movimiento llegar hasta aquellos trabajadores sin vínculos organizativos, e impulsan la creación de un clima de opinión».

126 Así lo afirma Op. Cit., FISHMAN, *Organización obrera...*, p. 154. «Por otra parte, la represión por parte del Estado era mucho más severa en Madrid durante el periodo de la dictadura, e incluso bajo la democracia en Barcelona se permite que las pintadas y murales permanezcan en las paredes un tiempo considerablemente mayor». Y también Op. Cit., CIRICI, *Murals...*, «En general, la idea dels murals polítics ha estat molt be rebuda per la ciutat. Tant les autoritats establertes com els propietaris les han respectades pràcticament en la seva totalitat».





15. Mural realizado en las calles de Barcelona y reproducido en la obra de Alexandre Cirici, *Murals per la llibertat*.

Observando las fotografías que se sacaron de estas obras, encontraremos murales de notable calidad artística y fuerza expresiva junto a otros ejemplos menos afortunados; sin embargo, y al margen de ello, lo que nos interesa de estas experiencias, no son tanto aspectos tales como la composición de las escenas o el uso del color aplicados en las obras, sino la alianza que se estableció entre artistas y ciudadanos, o al menos parte de ellos, que se apropiaron de la pintura mural y recuperaron su lugar en las calles para convertir ambas cosas en un canal de comunicación accesible a todos, donde proclamar a ojos de todos demandas sociales básicas y las múltiples opciones políticas que se atisbaban en un cercano horizonte democrático. Es por ello que estas obras no deben ser consideradas como un objeto artístico en un sentido tradicional, algo que, por otro lado, combatían los artistas que promovieron este tipo de obras, sino como una manifestación artística que, además de comprometerse con las necesidades de la sociedad, contemplaba la participación de la misma en el proceso de realización. Como hemos señalado reiteradamente, era una expresión con un fuerte componente popular, nacida de una situación política y social muy concreta, gestada durante la dictadura y madurada en la Transición, razón por la cual ésta fue una experiencia única que prácticamente no se ha vuelto a repetir; tanto es así que, como apuntábamos al principio, este fenómeno mural se circunscribe, casi exactamente, a lo que algunos consideran que duró el periodo de Transición, es decir, desde la muerte de Franco, aproximadamente, hasta la convocatoria de elecciones generales y locales al finalizar la década. Con la llegada de la democracia se normalizaría la actividad de los partidos políticos y ascenderían al poder aquellos que habían luchado por la defensa de los intereses de los ciudadanos, provocando el consiguiente debilitamiento de las asociaciones de

vecinos.<sup>127</sup> Es en ese momento, una vez que parecen aseguradas algunas de las causas a las que había servido, cuando podemos dar por finalizada la práctica reivindicativa de la pintura mural que hasta entonces habían cultivado artistas, barrios y partidos políticos.



16. Mural realizado en las calles de Barcelona y reproducido en la obra de Alexandre Cirici, *Murals per la llibertat*.

#### 4.1. La pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza

Al igual que otras ciudades del país, Zaragoza no se mantuvo al margen de lo que fue la práctica de la pintura mural en el espacio urbano; desde 1972 y hasta el final de la década se fueron planteando propuestas y actividades que, siguiendo la clasificación establecida, pueden también dividirse entre obras con intención artística y aquellas otras en las que domina la carga política y social, y que representan el grueso de los murales realizados en este periodo en la ciudad. Dentro de las primeras se encuentran la propuesta de 1972, no materializada, de pintar el sector del Tubo, a iniciativa de José Manuel Broto y Ángel y Vicente Pascual, y el mural para la medianera del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón pintada por José Luis Lasala en 1977. En cuanto a la deriva social y política del mural, la nota más significativa la puso la formación del Colectivo Plástico de Zaragoza y la labor que llevaron a cabo en los barrios de la ciudad y en los pueblos de Aragón entre

<sup>127</sup> Op. Cit., QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, FERNÁNDEZ AMADOR, «El movimiento vecinal...», pp. 219-220.



1975 y 1979. A los miembros de este grupo se les debe, en buena parte, la implantación que la pintura mural llegó a alcanzar en la ciudad en esas fechas, pero también es justo decir que no fueron los únicos que pusieron en práctica este tipo de obras. A ellos hay que sumar, la intervención de la Brigada chilena Pablo Neruda y de las organizaciones políticas, que recurrieron también en Zaragoza a esta práctica pictórica; por ejemplo, en 1977 el Partido de los Trabajadores de Aragón (PTA) realizaba un mural en el barrio del Arrabal;<sup>128</sup> la Joven Guardia Roja convocaba en 1978 un concurso de pintura mural<sup>129</sup> y un año después, con motivo de la celebración de las elecciones municipales de 1979, la Candidatura Ciudadana Independiente (C.C.I.) encargaba a Julia Dorado, José Luis Cano y Rubén Enciso,<sup>130</sup> estos dos últimos miembros del CPZ, la realización de un mural de propaganda en la medianera de un inmueble situado al comienzo del paseo de Sagasta. En ocasiones, las ACF más activas, inspiradas por la actividad del CPZ, también realizaron murales donde exponían, a modo de crítica, las condiciones en que se encontraba el barrio, una costumbre que, aunque de manera puntual, siguió estando presente en las asociaciones vecinales en los años 80 y 90.<sup>131</sup>

Los ejemplos nos permiten afirmar que, por lo general, la pintura mural disfrutó de una buena acogida entre los ciudadanos, sin embargo, ¿Fue siempre positiva la reacción de la opinión pública ante este tipo de obras? Si recurrimos a las referencias publicadas en la prensa local, nos encontraremos con juicios favorables, pero también otras posiciones que se mostraban contrarias a esta expresión, una división de opiniones que podríamos poner en paralelo con el doble posicionamiento de la sociedad ante el decisivo momento de transformación del país. Se trataba de una manifestación nueva que, por un lado, resultaba delicada dadas las implicaciones políticas que solía llevar aparejada, lo que levantó suspicacias en algunos sectores, mientras que otros vieron con buenos ojos esta forma de expresión. Para los que se mostraron críticos, la principal y única causa de rechazo residía en la alianza establecida entre política y arte al considerar impúdica esta utilización del arte:

El arte y la política no tienen que ir necesariamente unidos, aunque la sensibilidad del artista sea permeable a los acontecimientos sociales que le rodean. [...] Pintar las vallas artísticamente es algo encomiable, pero sin valerse de ellas para otros fines.<sup>132</sup>

[...] la política, coartada por múltiples trabas, cargada de prohibiciones que impedían su normal desarrollo, se vio en la necesidad de recurrir a la cultura y al arte para encontrar un cauce de expresión. Le dio buenos resultados y ahora persevera en el empeño, cuando el juego limpio es lícito y no hay por qué buscar sucias artimañas. [...] <sup>133</sup>

Por el contrario, los partidarios de este tipo de actuaciones argumentaron su defensa apelando al beneficio que estas pinturas aportaban a la mejora de la imagen del entorno urbano y al hecho de facilitar el tan ansiado acercamiento entre arte y clases populares:

Tanto como pedimos que el arte se asome a la calle y deje las galerías, tan necesario como es un contacto directo, sin violencias, entre obra y espectador y una vez que se produce lo eliminamos rápidamente. [...]

128 ANÓNIMO, «Mural chileno en la plaza de Santa Cruz», en *Heraldo de Aragón*, 16 de octubre de 1977, p. 13.

129 ANÓNIMO, «Concurso de murales», en *Heraldo de Aragón*, 8 de septiembre de 1978, p. 11.

130 G.B., «Otro mural», en suplemento semanal de *Heraldo de Aragón*, 1 de abril de 1979, p. 16.

131 Nos referimos al mural que los vecinos realizaron en el barrio de Valdefierro (ANÓNIMO, «La historia de Valdefierro, reflejada en un mural pintado por escolares y vecinos», en *Heraldo de Aragón*, 23 de noviembre de 1980, p. 11); al que pintaron los vecinos de las Tenerías denunciando el tráfico de drogas (MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, «Tenerías, la jungla humana», en *Heraldo de Aragón*, 14 de marzo de 1988, p. 5); o el que realizaron los jóvenes ecologistas de la Casa de Juventud de Casetas (ANÓNIMO, «Protesta ecológica», en *Heraldo de Aragón*, 5 de abril de 1993, p. 10).

132 ANÓNIMO, «En voz alta», en *Heraldo de Aragón*, 27 de junio de 1975, p. 3.

133 ARQUERO, «Cultura y política», en *Heraldo de Aragón*, 26 de julio de 1978, p. 5.

¿Será que la pintura se vuelve malsana cuando salta a la calle ¿O que los responsables de la repintada no visitan las salas de exposiciones?<sup>134</sup>

Las pintadas en las tapias zaragozanas están encontrando su expresión artística, en buen número de casos. Ya no se trata del burdo brochazo o del «spray» sino del arte al servicio de la pintada. De esta forma se cumple una doble finalidad: la de llamar más la atención y la de dar al arte una dimensión popular. Abundan los ejemplos en buen número de tapias, especialmente en los barrios, que es donde más espacio suele haber para realizar las citadas pintadas-arte. No está mal ofrecer esta nueva versión, más grata para todos, de lo que sigue siendo denuncia y reivindicación públicas.<sup>135</sup>

Ha sido un plausible experimento de «un arte para el pueblo», como ha dicho un crítico de arte local. [...] En cualquier caso, ¿han meditado las autoridades municipales, siquiera unos minutos, sobre la fealdad nata y congénita de tantos y tantos barrios que viven en condiciones infrahumanas? Bueno es que lo vecinos de tales «ghettos» se conciencien masivamente ante «lo feo».<sup>136</sup>

Al igual que señalábamos en el caso nacional, esta forma de entender la pintura mural en el espacio urbano tocaba a su fin en Zaragoza con la llegada de la democracia. A partir de la fecha de 1979, y salvo contados ejemplos, ya no volverán a darse experiencias de este tipo, sin embargo, esto no significó, ni mucho menos, la desaparición de la pintura mural del espacio urbano, que seguirá poniéndose en práctica durante la democracia, aunque atendiendo los nuevos planteamientos y necesidades que centraron el interés en la década de los ochenta.

#### 4.1.1. Coloreando las calles del Tubo.

##### La propuesta de José Manuel Broto, Ángel y Vicente Pascual

El proyecto de prolongación del paseo de la Independencia hasta la plaza del Pilar, que había intentado realizarse durante los años cuarenta, volvió a activarse en la década de los sesenta, una época marcada por la especulación y la construcción feroz. Que esta agresiva intervención urbanística se llevara a cabo, suponía, entre otras muchas pérdidas de patrimonio histórico-artístico, la destrucción del Tubo, una de las zonas más populares y típicas del casco histórico zaragozano, que desde finales de los sesenta parecía haber entrado en una fase de decadencia. Los principales defensores del Tubo fueron los propietarios de los bares que, de una manera casi desesperada, propusieron diferentes actuaciones con las que mejorar las condiciones de la zona y atraer nueva clientela. Algunas de las soluciones apuntadas pasaban por la reconstrucción del Arco Cinegio, la limpieza de fachadas y el embaldosamiento de sus calles,<sup>137</sup> intervenciones que finalmente no llegarían a hacerse realidad. En 1972 el debate sobre la supervivencia del Tubo seguía activo, no solo por la amenaza de la hipotética reforma urbanística sino también por el languidecimiento que padecía esta zona y que exigía, como se decía desde la prensa, una intervención inmediata que le devolviera el brillo:

El sector en sí, debido a su privilegiada ubicación, debe ponerse a la altura de las circunstancias, acorde con la categoría de la ciudad. De la misma forma, los establecimientos deben acentuar su personalidad y su tipismo. Lo típico —ya lo hemos repetido en muchas ocasiones— no es cochambre, sino más bien todo lo contrario. De ahí que deseemos también un «Tubo» más limpio, más bello y atractivo, pero sin que pierda su proverbial carácter.<sup>138</sup>

134 ANÓNIMO, «Vuelta y repintada», en *Heraldo de Aragón*, 26 de junio de 1975, p. 3.

135 ANÓNIMO, «En voz alta», en *Heraldo de Aragón*, 24 de noviembre de 1977, p. 5.

136 PÉREZ GALLEGÓ, «Fiestas de barrio», en *Heraldo de Aragón*, 11 de julio de 1975, p. 24.

137 ZAPATER, Alfonso, «El Tubo va a ser remozado», en *Heraldo de Aragón*, 1 de marzo de 1968, p. 5.

138 ANÓNIMO, «Por fin va en serio el remozamiento de “El Tubo” zaragozano», en *Heraldo de Aragón*, 4 de junio de 1972, p. 5.

Aprovechando la complicada (y mediática) situación en que se encontraba inmerso el Tubo, unos jovencísimos Vicente Pascual, Ángel Pascual (futura Hermandad Pictórica) y José Manuel Broto, plantearon la posibilidad de realizar grandes murales sobre las paredes del popular Tubo, un proyecto que, aunque no llegaría a materializarse, alcanzó cierto eco en la ciudad a consecuencia de lo transgresor de la propuesta y por el hecho de estar destinada a una zona que, desde hacía varios años, centraba el interés de la ciudad por su incierto futuro;<sup>139</sup> casualmente, poco tiempo después un joven pintor proponía llevar a cabo en Roma un proyecto de características muy semejantes,<sup>140</sup> lo que habla de cómo la pintura mural en el espacio urbano sobrevolaba el ambiente artístico de los setenta. Esta iniciativa es el primer ejemplo de pintura mural en el espacio urbano planteado en Zaragoza y si bien, como señalamos, no llegó a hacerse realidad, es digno de tener en cuenta, por la naturaleza, la intencionalidad, la novedad y el atrevimiento que ofrecían las ideas presentadas por los pintores tan solo un año después de la intervención de Arranz Bravo y Bartolozzi en Tipel, lo que habla de la precocidad y lo arriesgado de esta propuesta. Por todo ello, desde aquí nos disponemos a recuperar esta propuesta que ha permanecido olvidada hasta hoy.

Siguiendo la distinción realizada anteriormente, este proyecto pertenecería a la categoría de pintura mural con vocación artística, consistente en la plasmación a gran escala de los planteamientos plásticos que practicaban los tres autores, interrelacionándose entre sí, a lo largo y ancho de todo el conjunto mural, la personal pintura pop de los hermanos Pascual y la abstracción geométrica de Broto. Según apuntaban los tres pintores, la intervención pictórica consistía en la realización de pinturas murales en cada una de las fachadas de las casas que integraban las calles del Tubo,<sup>141</sup> un proyecto ingente que estaría dirigido por los tres artistas y en el que, debido a la magnitud del proyecto, contarían con la participación de un equipo más amplio.<sup>142</sup> Para obtener un resultado satisfactorio, acorde con el entorno, los pintores tenían previsto hacer un estudio detallado de la arquitectura, casa por casa, negocio por negocio, con la intención de adaptar su propuesta artística al marco arquitectónico y temático que cada construcción demandaba; también atenderían las características del urbanismo angosto de la zona<sup>143</sup> al ser éste un aspecto que condicionaba de manera importante el planteamiento de la intervención, puesto que nunca llegaría a darse una visión panorámica y completa de la obra, sino más bien fragmentada a consecuencia de la propia estrechez del espacio urbano. Aunque los autores aseguraron que «no se pretende despojar al sector de ninguno de los valores estético-populares que tiene, sino muy al contrario, potenciar y conservarlos, añadién-

---

139 Aunque mantuvimos una entrevista con Vicente Pascual (14-3-2008), y estuvimos en contacto a través de e-mails con Ángel Pascual, la principal fuente utilizada para recuperar este singular proyecto ha sido la prensa de la época, ya que nos brinda la frescura e intenciones originales de los artistas: ANÓNIMO, «Tres pintores zaragozanos quieren pintar el “Tubo”», en *Heraldo de Aragón*, 7 de julio de 1972, p. 5; BROTO, José Manuel, PASCUAL RODRIGO, Ángel, PASCUAL RODRIGO, Vicente, «En torno a pintar las fachadas del “Tubo”», en *Amanecer*, 2 de agosto de 1972, p. 9; ANÓNIMO, «Pintar el “Tubo” ¿sí o no?», en *Heraldo de Aragón*, 2 de agosto de 1972, p. 2; DE FELIPE, Lisardo, «El Tubo, un museo callejero», en *Pueblo*, 3 de agosto de 1972, p. 30; ANÓNIMO, «¿Un “Tubo” “pop”?», en *Heraldo de Aragón*, 8 de agosto de 1972, p. 32.

140 SALAZAR, Salvador, «Roma Pop: La pintura de los muros muertos», en *Heraldo de Aragón*, 20 de agosto de 1974, p. 16. «Se trata de pintar los muros “muertos” de la ciudad, realizando sobre ellos eventuales obras de arte, más o menos perecederas, para entretenimiento de la población fija, de la flotante y de los turistas y peregrinos temporáneos [...] La finalidad de tal iniciativa no es otra que la de impedir que esos muros “muertos” se llenen de carteles publicitarios, cuyos temas propagandísticos se dan bofetadas con la artística ciudad».

141 ANÓNIMO, «Tres pintores zaragozanos quieren pintar el “Tubo”», en *Heraldo de Aragón*, 7 de julio de 1972, p. 5. «—¿Pintaréis todas las fachadas? —Sí. Para nosotros serán como grandes murales. Utilizaremos las fachadas a manera de gigantesco bastidor, con sus balcones, ventanas y tejados como elementos decorativos».

142 *Ibidem*.

143 *Ibidem*.



do además un nuevo e interesante aliciente»,<sup>144</sup> la idea pareció no ser muy bien acogida por algunos sectores, lo que motivó que los pintores publicaran en la prensa una especie de resumen de lo que pretendía ser su intervención, con la intención de aclarar dudas y disipar sospechas sobre su plan:

#### MOTIVOS QUE NOS HAN LLEVADO A PROPONER DICHO PROYECTO

Encontramos en las fachadas del «Tubo» un magnífico soporte para nuestra pintura. Entendiendo este soporte a dos niveles:

1. Como elemento lleno de contenidos expresivos que merecerían realizarse desviando o restringiendo según los casos. No se pretende despojar al sector de ninguno de sus valores estéticos populares, sino muy al contrario potenciar y conservarlos, añadiendo además un nuevo e interesante aliciente:
2. Como verdadero sostén donde se apoya materialmente la pintura.

#### PLAN DE TRABAJO

(En caso de una respuesta afirmativa a nuestra propuesta).

1. Estudio detallado de la arquitectura y peculiaridades del sector. Estudiando cada una de las fachadas.
  - a) Particularmente. Atendiendo a su morfología (composición arquitectónica, disposición de huecos, relieves, etc) y a su finalidad (viviendas, bares, estancos, etc)
  - b) Como elemento integrado en un entorno poseedor de una personalidad claramente definida y sobre la cual nos basaríamos en todo momento, buscando una estética interna perfectamente armonizada. Estando ya de antemano convencidos en que nuestro tipo de pintura armoniza totalmente con aquella personalidad.
2. Elaboración de un programa general por medio de bocetos, fotografías, etc.
3. Realización final del proyecto: contando siempre con la posible existencia de una creatividad espontánea.<sup>145</sup>

Frente a las voces disconformes, se situaban aquellos otros que se mostraron favorables a la materialización de este proyecto dado que, a su parecer, ofrecía la oportunidad de acercar el arte a los ciudadanos al tiempo que rehabilitar y dar singularidad esta zona de la ciudad:

Ahora que los museos y las obras de arte han salido a las calles de las grandes ciudades, pienso que en Zaragoza tenemos la oportunidad de mostrar a propios y extraños algo nuevo, distinto y sorprendente. Por supuesto, también artísticamente bello: un «tubo» remozado, limpio; un «tubo» convertido en lienzo inmenso, en pintura mural, en composición lanzada y moderna. Sería —me imagino— como un inmenso decorado valientemente concebido, ganado para siempre para esta ciudad, que no cuenta con excesivo alicientes. Este puede ser uno importante.<sup>146</sup>

Al margen del interés artístico que pudo o no pudo haber tenido este proyecto, del que ni siquiera llegaron a realizar boceto alguno, es posible hacer una valoración del mismo apoyándonos en las aportaciones novedosas que reunía esta propuesta. Una de las más evidentes era el hecho de plantear la intervención artística como un elemento con el que propiciar la revitalización de un entorno urbanístico en proceso de degradación, un objetivo que se alcanzaría a través de dos vías distintas; por un lado, fue concebida como una actuación integral sobre el conjunto de fachadas del Tubo con la intención de reparar la degradación visual que sufría esta zona angosta, aquejada de una sobresaturación de publicidad y de un conjunto arquitectónico envejecido; y por otro lado, pretendían convertir esta intervención artística en un elemento de atracción con el que devolver la actividad a la zona. Además de contemplar la rehabilitación de un espacio degradado, la propuesta de

<sup>144</sup> FELIPE, Lisardo de, «El Tubo, un museo callejero», en *Pueblo*, 3 de agosto de 1972, p. 30.

<sup>145</sup> BROTO, José Manuel, PASCUAL RODRIGO, Ángel, PASCUAL RODRIGO, Vicente, «En torno a pintar las fachadas del “Tubo”», en *Amanecer*, 2 de agosto de 1972, p. 9.

<sup>146</sup> FELIPE, Lisardo de, «El Tubo, un museo callejero», en *Pueblo*, 3 de agosto de 1972, p. 30.

Broto y los hermanos Pascual enlazaba con la idea de crear un «arte para el pueblo», al tiempo que prometía terminar con el halo sagrado que rodeaba a la creación artística; dos aspectos que adquieren especial relevancia por el propio marco elegido, una de las zonas más transitadas por los zaragozanos, lo que permitía poner en contacto a las clases populares con la creación artística de vanguardia y «educarla» en los nuevos lenguajes plásticos.

Finalmente, el proyecto de prolongación del paseo de la Independencia no llegó a realizarse, si bien en los 90 se asistió a una amenaza semejante: la construcción de un complejo comercial en la entrada de un Tubo completamente muerto en esas fechas. Éste parecía ser el final definitivo de una zona emblemática de la ciudad, sin embargo, poco a poco comenzó a recobrar su actividad, hasta convertirse de nuevo y en fechas recientes en uno de los puntos de ocio más concurridos de Zaragoza. Casualmente, su resurgir vendría acompañado de la presencia en el Tubo de las nuevas expresiones de pintura mural en el espacio urbano, el graffiti y el *Street Art*, hasta el punto de que esta zona ha terminado convirtiéndose en un escenario habitual del Festival Internacional de Arte Urbano «ASALTO». El proyecto de los Hermanos Pascual y Broto no llegaría a hacerse realidad, pero finalmente, la pintura mural sí ha estado presente en el resurgir del Tubo.

#### 4.1.2. Entre brochas, barrios y ansias de cambio.

##### La pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza

Tras la propuesta fallida de intervención en el Tubo, hubo que esperar hasta 1975 para asistir a la introducción de la pintura mural urbana en Zaragoza; desde ese momento y hasta el final de la década se desarrollaría bajo el signo de la cuestión social y política, estando estrechamente ligada al Colectivo Plástico de Zaragoza, una formación de nueve artistas, nacida al calor de los hechos acontecidos en la Transición, y que fue el máximo responsable de la aparición de la pintura mural, como impulsor de una de las iniciativas artísticas más singulares llevadas a cabo en la ciudad durante la década.

#### Origen e historia del Colectivo Plástico de Zaragoza

En el mes de junio de 1975 y con motivo de las fiestas del barrio, la Asociación de Cabezas de Familia de Torrero planteaba a un numeroso grupo de artistas de la ciudad la posibilidad de realizar una gran pintura mural sobre las tapias del Cuartel de Castillejos. La actividad se desarrolló dentro de un ambiente festivo en el que los artistas, entusiasmados con la experiencia, decidieron agruparse con la intención de continuar este tipo de actividades en otras zonas de la ciudad. Por medio de esta unión, calificada por los integrantes como una necesidad,<sup>147</sup> pretendían crear un foro permanente de debate desde el que desentrañar las deficiencias del panorama cultural, al tiempo que aportar posibles soluciones con las que mejorar esa situación;<sup>148</sup> el objetivo final era acercar la cultura al pueblo de una manera participativa y popular, y descentralizar la política cultural, recurriendo a la fórmula iniciada en Torrero, que fue planteada como un compromiso personal de los artistas con la realidad social y cultural de la ciudad.<sup>149</sup>

147 «[...] Esta necesidad de unión surge de una situación del arte en Zaragoza que nada favorece nuestro trabajo como artistas, y nuestra realización personal. [...]», en Acta de la asamblea del 31 de octubre de 1975 de la Sección de Plástica del Saracosta. Archivo del CPZ.

148 «[...] la necesidad de unas reuniones permanentes y abiertas para todos de un modo amplio, y en las que pudiéramos plantear nuestra problemática y nuestra labor de cara a la sociedad en la que vivimos [...]», Ibídem.

149 «[...] los trabajos realizados colectivamente entonces [...] nos daban una línea claramente social y popular en un clima de trabajo democrático a continuar en la medida de las posibilidades de cada uno, con una actitud de compromiso personal, sin crear por esto una supeditación obligatoria a la mayoría», en Ibídem.

Poco después de la experiencia de Castillejos, este grupo de artistas se integró dentro del Cine-Club Saracosta,<sup>150</sup> bajo la denominación Sección Plástica del Saracosta.<sup>151</sup> Sus actividades seguían centrándose en el análisis de la situación cultural y social y la organización de actividades, entre las que se contaron la celebración de una jornada de pintura infantil en el Barrio de San José, con motivo de sus fiestas en agosto de 1975,<sup>152</sup> y la realización de una pintura mural para la Asociación de Propietarios del Barrio de la Paz en octubre de 1975.<sup>153</sup> Una de las propuestas más interesantes que impulsaron fue la edición en septiembre de 1975 de una colección de serigrafías, con una tirada de 50 ejemplares y un coste de 350 pesetas<sup>154</sup> por obra, una iniciativa que, desde la perspectiva del mercado artístico, profundizaban en la idea de la democratización del arte. El principal propósito de la experiencia era la obtención de beneficios económicos con los que costear las actividades organizadas en los barrios y en las localidades cercanas a Zaragoza,<sup>155</sup> ya que el hecho de que éstas fueran realizadas de manera gratuita dificultaba la financiación de las iniciativas del grupo. Las serigrafías fueron impresas en el taller de Pepe Bofarull, y sus autores fueron Sergio Abraín, Ángel Aransay, Emilio de Arce, Natalio Bayo, Pepe Bofarull, José Luis Cano, Domínguez, Julia Dorado, Rubén Enciso, Miguel Ángel Encuentra, Carmen Estella, Giménez, Jimeno, Laguens, José Luis Lasala, Enrique Larroy, Gregorio Millas, Alejandro Molina, Moreno, Rojo, Eduardo Salavera, Maitte Ubide, Mariano Viejo y Villarrocha.<sup>156</sup> Se tenía previsto que cada quince días salieran a la venta los ejemplares de dos artistas, que se podían comprar en establecimientos especializados como las galerías Atenas, Libros, Prisma, las librerías Gacela y Pórtico, Tempo, y en puntos de venta populares como Galerías Preciados o la sede de las asociaciones de cabezas de familia de cada barrio.<sup>157</sup> El propósito de la iniciativa se vio frustrado ante la realidad de los hechos: los coleccionistas habituales, y no las clases populares, fueron los máximos interesados y beneficiados de esta iniciativa. Por ello se decidió suspender la comercialización cuando ya habían salido a la venta las serigrafías de Sergio Abraín, Ángel Aransay, Arce, Bofarull, José Luis Cano, Rubén Enciso, Carmen Estella, José Luis Lasala, Enrique Larroy, Eduardo Salavera, Mariano Viejo y Villarrocha.<sup>158</sup>

Entre los objetivos del grupo se contaba también contribuir al cambio de la política cultural oficial en Aragón y esto fue, precisamente, lo que intentaron con el boicot a la celebración del VII Premio de San Jorge en 1976. Disconformes con el funcionamiento de este premio, un total de cincuenta y ocho artistas aragoneses enviaron a la Diputación Provincial de Zaragoza una carta de protesta en la que se criticaba la política cultural desarrollada desde el poder,<sup>159</sup> una acción que ya

150 ANÓNIMO, «El Saracosta, ante la campaña cultural 1975-1976», en *Heraldo de Aragón*, 24 de octubre de 1975, p. 7.

151 Acta de la asamblea del 31 de octubre de 1975 de la Sección de Plástica del Saracosta. Archivo del CPZ.

152 VALERO, J.L., «Certamen de pintura infantil en el barrio de San José», en *Heraldo de Aragón*, 28 de agosto de 1975, p. 5.

153 ANÓNIMO, «Una obra importante», en *Heraldo de Aragón*, 28 de octubre de 1975, p. 3.

154 J.D.L., «Una iniciativa de veinte pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 12 de septiembre de 1975, p. 5; ANÓNIMO, «Iniciativa de veinte pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 14 de septiembre de 1975, p. 7.

155 *Ibídem*.

156 Conocemos los artistas que participaron en esta iniciativa gracias al cartel que se realizó para promocionar la venta de las obras.

157 ANÓNIMO, «Edición popular de serigrafías de pintores aragoneses», en *Heraldo de Aragón*, 10 de octubre de 1975, p. 18; J.D.L., «Una iniciativa de veinte pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 12 de septiembre de 1975, p. 5; ANÓNIMO, «Iniciativa de veinte pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 14 de septiembre de 1975, p. 7.

158 Op. Cit., ROMERO SANTAMARÍA, «El Colectivo Plástico de Zaragoza...», p. 654.

159 MOLINA, Alejandro, «Carta al Presidente de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 27 de marzo de 1976, p. 18.



17. Cartel publicitario de la edición de serigrafías (Archivo del CPZ).

habían puesto en práctica un grupo de treinta y cinco artistas en 1975.<sup>160</sup> Las reprobaciones expuestas se dirigían a la actitud inmovilista y estancada que vivía la cultura en Aragón, acusando al poder de la utilización interesada del arte y de obviar el derecho de los ciudadanos al acceso a la cultura. Este grupo de cincuenta y ocho artistas, apoyados, entre otros, por agrupaciones del panorama cultural aragonés como Cine Club Saracosta, el Seminario de Estudios Aragoneses, Aeorma-Aragón y

<sup>160</sup> VV.AA., «Carta de un grupo de artistas aragoneses al Presidente de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 19 de abril de 1975, p. 11.



varias asociaciones de cabezas de familia,<sup>161</sup> demandaba el fin del monopolio que el poder político ejercía sobre el arte y la cultura; en concreto, reclamaban la desaparición del Premio San Jorge, la creación y participación de una comisión de artistas en la organización de los actos culturales celebrados en Zaragoza y Aragón, la descentralización del arte y la cultura por medio de la actividad autónoma de las comisiones de cultura de los barrios, asociaciones de vecinos y pueblos, y la rotación de actos y exposiciones por el resto de la geografía aragonesa.<sup>162</sup>



18. Folleto del Colectivo Plástico de Zaragoza (Archivo del CPZ).

La consecuencia inmediata de esta movilización fue la celebración de una asamblea a la que asistieron un centenar de artistas aragoneses,<sup>163</sup> donde se abordó la situación que vivía la cultura en Aragón y se plantearon nuevas políticas de funcionamiento, publicadas en la prensa por medio de un manifiesto.<sup>164</sup> La conclusión a la que llegaron fue la necesidad de terminar con el centralismo y la inmovilidad imperante y acercar el arte y la cultura al pueblo, para lo cual se establecieron una serie de soluciones: la participación de los artistas en la organización de los actos culturales desarrollados en la comunidad; la celebración de actividades en aquellos lugares donde el centralismo cultural no llegaba, es decir pueblos y barrios; el fomento de la enseñanza artística en los planes educativos<sup>165</sup> (para ello reclamaban la impartición de la asignatura de Historia del Arte en B.U.P., mayor número de horas para la asignatura de Dibujo Artístico y la creación de una Escuela de Bellas Artes) y la instauración de una asamblea de artistas como un organismo representativo permanente. Los miembros elegidos para integrar la comisión de esta Asamblea de Artistas Plásticos de Aragón fueron Sergio Abraín, Lola Aparicio, Pepe Cadierno, José Luis Cano, Rubén Enciso, Carmen Estella, Antonio Herranz, Enrique Larroy, Lozano, Eduardo Salavera, Joaquín Pacheco y J.L. Zamora;<sup>166</sup> en

161 «Nota de la Asociación de Cabezas de Familia de San José», en *Heraldo de Aragón*, 8 de abril de 1976, p. 15; RONCERO, Manuel, «También la ACF de Venecia se solidariza con la postura de los artistas plásticos», en *Heraldo de Aragón*, 11 de abril de 1976, p. 20.

162 MOLINA, Alejandro, «Carta al Presidente de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 27 de marzo de 1976, p. 18.

163 ANÓNIMO, «Asamblea de artistas plásticos aragoneses», en *Heraldo de Aragón*, 9 de abril de 1976, p. 21.

164 ANÓNIMO, «Comunicado de la primera asamblea de artistas plásticos aragoneses», en *Heraldo de Aragón*, 16 de abril de 1976, p. 11.

165 Encuesta realizada a los miembros de los Artistas Plásticos de Aragón después de la celebración de la primera asamblea. Archivo del CPZ.

166 ANÓNIMO, «Comunicado de la primera asamblea de artistas plásticos aragoneses», en *Heraldo de Aragón*, 16 de abril de 1976, p. 11; Comunicado de la Primera Asamblea de artistas plásticos de Aragón, Archivo del CPZ.



esta junta se encontraba el grueso de los artistas que integrarían el CPZ, a excepción de Mariano Viejo y José Luis Tomás, por lo que la asamblea debe ser considerada como el paso previo a la formación definitiva del colectivo, que tuvo lugar en el verano de 1976.

El numeroso grupo de artistas que había participado en el barrio de Torrero en 1975 fue disminuyendo progresivamente hasta configurar en 1976 un equipo más pequeño pero más cohesionado, bautizado como Colectivo Plástico de Zaragoza e integrado por Sergio Abraín, José Luis Cano, Rubén Enciso, Carmen Estella, Enrique Larroy, Concha Orduna, Eduardo Salavera, José Luis Tomás y Mariano Viejo; esta denominación fue utilizada por primera vez en el verano de 1976 con motivo de la pintura mural realizada en Sástago, alternando inicialmente su uso con el de Colectivo Plástico de Aragón.<sup>167</sup> En octubre del mismo año, los integrantes del CPZ decidieron formalizar el funcionamiento y la labor del grupo con el objetivo de unificar los criterios de los diferentes componentes y procurar, así, una homogeneidad que diera coherencia y unidad a todas sus actuaciones, y evitara, a su vez, una vaguedad ideológica que pudiera generar distensiones internas. Estas cuestiones fueron consensuadas en una asamblea en la que aclararon los objetivos del CPZ y establecieron el sistema de trabajo a desarrollar en cada una de sus actividades, con la intención de agilizar el proceso de creación. Los acuerdos tomados dieron lugar al siguiente manifiesto donde dejaban clara su preocupación por lograr la fórmula con la que alcanzar una aproximación entre cultura y sociedad:

- a) Simplificar el modo de expresión haciéndolo más comprensible a la mayor cantidad de público.
- b) Exponer en lugares distintos a donde se exhibe, acompañando a la obra de una explicación didáctica por medio de catálogos, charlas, etc.
- c) Abandonar las formas tradicionales del cuadro y la escultura, optando colectivamente por medios de más amplia difusión (pintadas, carteles, tebeos...) y de formas distintas de soporte recuperando medios de expresión populares (cabezudos, etc.)
- d) Investigación en el campo plástico
- e) Desvelar los mecanismos que impiden el acceso al arte y la cultura a las clases populares.
- f) Utilizar un tratamiento estéticamente válido y coherente.»<sup>168</sup>

La formalización del colectivo daría un paso más en julio de 1978, fecha en la que el CPZ, acogándose a la Ley de Asociaciones de 24 noviembre de 1964, se registraba como asociación cultural,<sup>169</sup> redactando a tal efecto los estatutos del grupo donde recogían, además de toda una serie de datos de organización interna, los objetivos de la asociación, que se resumían en cinco principios y que reafirmaban la declaración de intenciones defendida desde 1975:

- [...] Investigar el arte regional popular, en sus aspectos formales y sociológicos.
- Fomentar la creación artística a nivel popular.
- Divulgar el conocimiento del arte en todos sus aspectos y facetas.
- Establecer y mantener vínculos con otras asociaciones que se dediquen a impulsar el arte en el ámbito regional.
- Otorgar asesoramiento e información a los asociados en todo lo referente al campo de actividad de la asociación [...]»<sup>170</sup>

167 GARCÍA BANDRÉS, «Labor de conjunto», en suplemento semanal de *Heraldo de Aragón*, 29 de mayo de 1977, p. 16.

168 Op. Cit., ROMERO SANTAMARÍA, «El Colectivo Plástico de Zaragoza...», p. 656

169 Archivo del Registro de Asociaciones del Gobierno de Aragón, Expediente 01-Z-0896-1978.

170 Ibídem.

El CPZ siguió existiendo hasta el 2 marzo de 1979,<sup>171</sup> fecha de celebración de la Asamblea General en la que se decidió el cese de la agrupación; su disolución legal no llegaría hasta 1981.<sup>172</sup> Este colectivo de artistas pereció de «muerte natural», es decir, la disgregación del colectivo no estuvo causada por diferencias internas o acontecimientos repentinos que desencadenaron su final. Muy al contrario, los motivos de esta separación se encontraban en la nueva situación política del país y en las circunstancias personales de los integrantes. La labor desarrollada por el CPZ junto con otras asociaciones durante el proceso de transición, cumplía un papel de lucha que se desvaneció con la llegada de la democracia. La promulgación de la Constitución y la declaración de las Autonomías configuraban un nuevo panorama nacional en el que la actividad del CPZ parecía perder su razón de ser, pasando de la labor desarrollada durante 1975, 1976 y 1977 a un periodo de mayor inactividad entre 1978 y 1979, un motivo de peso para el cese del grupo. La otra gran causa que determinó la desaparición del grupo fue la propia naturaleza de los trabajos e iniciativas que impulsaba. Sus propuestas requerían de una dedicación que no tenía compensación en el plano económico, por lo que difícilmente se podía subsistir con los nulos beneficios que reportaban estos trabajos. Por ello, la participación de los integrantes en las actividades del grupo fue disminuyendo, en favor de trabajos propios que, no olvidemos, les permitían avanzar en su propia carrera artística.

### **Política, sociedad y cultura en la actividad del CPZ**

El CPZ fue uno de los grupos artísticos zaragozanos más involucrados en el proceso de cambio iniciado con la Transición, al posicionarse dentro de los postulados del arte comprometido, entendido como un instrumento consagrado a la lucha social. Este posicionamiento reflejaba las inquietudes de sus integrantes, algunos de los cuales militaban activamente en organizaciones como el MC, sindicatos obreros y otros partidos de izquierda. Sin embargo, y a pesar de su vinculación en el plano personal, el CPZ se declaró independiente de cualquier organización política<sup>173</sup> con el fin de evitar enfrentamientos internos y salvaguardar su libertad. De acuerdo con su compromiso, el CPZ puso en práctica un activismo social, cultural y político que estuvo dirigido, principalmente, a la reivindicación de mejoras para los barrios. En estos casos, el grupo actuaba como un elemento de apoyo a la labor de las ACF mediante la realización de pinturas murales, carteles y pegatinas, donde mostraban imágenes y lemas alusivos a las demandas que planteaba la asociación en cuestión. Algunos ejemplos los encontramos en los carteles que realizaron para Valdefierro solicitando la creación de zonas verdes, o los diseñados para la Asociación de Cabezas de Torrero, probablemente con motivo de la campaña de limpieza de los Pinares de Venecia que tuvo lugar en 1977.<sup>174</sup>

La creación de «una arte para el pueblo» y la descentralización de las actividades culturales fueron otros dos puntos sobre los que el CPZ manifestó su preocupación. Según su parecer, «[...] no se trata, en principio, de hacer el arte comprensible o accesible a la gente de una u otra forma, sino de desvelar los mecanismos que impiden el acceso de las clases populares a ese mundo [...]»,<sup>175</sup> a lo

171 Ibidem.

172 Ibidem.

173 COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA, «Colectivo Plástico de Zaragoza», en *Artefacto*, n.º 5, 1990, pp. 24-27. En una entrevista concedida a Heraldo de Aragón incidían en la misma cuestión al señalar que «Estamos comprometidos en la lucha de clases, pero no en la lucha de partido», PUYÓ, Carmen, «Una fórmula de expresión artística a través de la cual la gente comunica sus problemas más inmediatos», en *Heraldo de Aragón*, 7 de diciembre de 1977, p. 5.

174 ANÓNIMO, «Operación limpieza», en los pinares de Torrero», en *Heraldo de Aragón*, 1 de mayo de 1977, p. 14.

175 Impresos. Colectivo Plástico de Zaragoza.

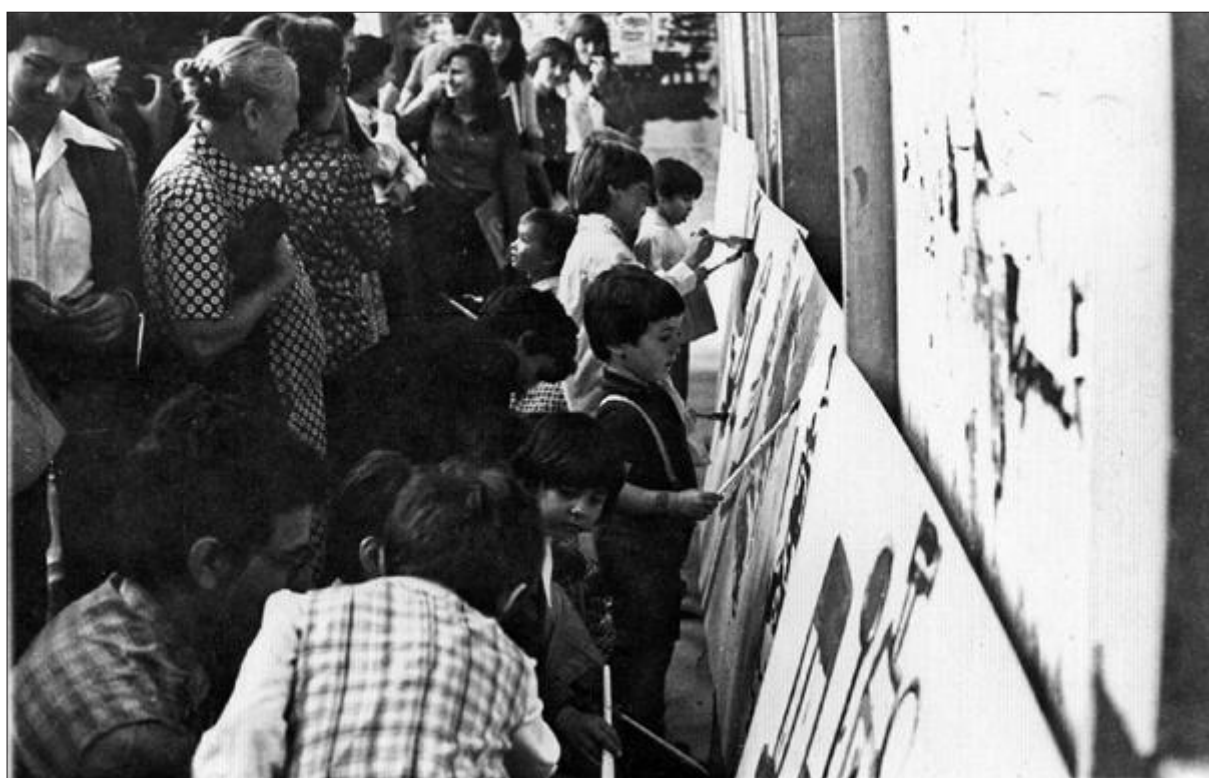


19. Telón para el barrio de Valdefierro (Archivo del CPZ).



20. Cartel para la campaña de recogida de basuras de los Pinares de Venecia (Archivo del CPZ).

que había que sumar la liberalización de la políticas culturales para que ésta llegara, sin distinguos elitistas, a todos los barrios y clases sociales. Los medios que para ello ofrecía el CPZ pasaban por la celebración de actividades dirigidas a los niños, con la intención de fomentar desde la infancia el interés por las artes; en este sentido, podemos hablar del certamen de pintura infantil en el barrio de San José<sup>176</sup> y otro dentro del programa de la Escuela de Verano de Aragón.<sup>177</sup> Pensando en el público adulto, celebraron exposiciones de pintura que rotaron por los barrios de la ciudad, sin embargo, el escaso interés que despertaron estas muestras hizo que terminaran abandonando esta fórmula que parecía no resultar efectiva para alcanzar el fin deseado.<sup>178</sup> Esta misma finalidad estaba también presente en la producción artística del CPZ que, además de cumplir una función de protesta, estuvo dirigida a propiciar una aproximación entre las artes y los ciudadanos, siendo la pintura mural la manifestación más propicia para ello, por permitir su participación directa en la creación de estas obras.



21. Actividad artística con niños (Archivo del CPZ).

### La producción artística del Colectivo Plástico de Zaragoza

De acuerdo con su compromiso social, el CPZ defendía una concepción activista del arte y del creador, en la que optaban por el anonimato y el trabajo colectivo con una comunidad, pretendiendo, además, desmitificar el concepto sacralizado del arte y el ideal de artista; en consecuencia, los

---

176 VALERO, J.L., «Certamen de pintura infantil en el barrio de San José», en *Heraldo de Aragón*, 28 de agosto de 1975, p. 5.

177 Tríptico publicitario del C.P.Z., Archivo del CPZ.

178 PUYÓ, Carmen, «Una fórmula de expresión artística a través de la cual la gente comunica sus problemas más inmediatos», en *Heraldo de Aragón*, 7 de diciembre de 1977, p. 5.





22. «Cabezudos» que parodian al alcalde y la reina de las fiestas de Zaragoza (Archivo del CPZ).



23. «Cabezudo» de Pinochet realizado para el Museo de la Resistencia Salvador Allende (Archivo del CPZ).

ciudadanos y el mensaje eran los auténticos protagonistas de su trabajo, quedando relegado a un segundo plano el propio grupo, calificado como «alérgico a los divismos».<sup>179</sup> Para este modo de entender el fenómeno artístico, lo importante no era tanto la obra en sí misma, como los intercambios de experiencias y de ideas con los ciudadanos y la posibilidad de difundir sus protestas y demandas. Conforme a esta concepción, el trabajo desarrollado por el CPZ se caracterizó por su heterogeneidad, su carácter popular, su intencionalidad efímera, su naturaleza «menor» y su bajo coste económico (conscientes de la falta de medios de estas agrupaciones y de acuerdo con su preocupación por la cuestión social, los trabajos eran realizados de manera totalmente gratuita, con la única condición de que las asociaciones se hicieran cargo del pago de materiales y del desplazamiento, lo que contribuyó a la popularización de estas actividades). Por ello las pegatinas, los carteles, las pancartas, los recortables, los cómics, los cabezudos y las pinturas murales fueron la mejor forma de plasmar su visión comprometida del arte, y convertirse en la voz de las necesidades sociales, sin obviar el cuidado estético de las mismas, procurando mantener un equilibrio entre forma y contenido. Todas ellas eran manifestaciones difundidas en el espacio urbano con las que obtenían una divulgación mucho mayor que la conseguida en los circuitos artísticos habituales, de acuerdo con su preocupación por democratizar la cultura y romper con los cauces de exhibición establecidos. La peculiar naturaleza de esta clase de obras, además de facilitar su difusión, respondía a un

<sup>179</sup> P.I., «Un impulso a la cultura en Aragón», *El País Aragonés* suplemento semanal de *Aragón Expres*, 25 de octubre de 1975, p. 9.



interés por plantear nuevas vías de creación a partir de la cultura popular, sobre todo evidente en el caso de las publicaciones de cómics y de los cabezudos; especial significancia tuvieron la pareja de gigantes, parodiando al Alcalde y la Reina de Fiestas, símbolo de la Zaragoza franquista y elitista, y la crítica imagen del General Pinochet realizada en 1977 y donada al *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende*,<sup>180</sup> dos obras que recuperaban el popular género de los «cabezudos», combinando crítica política y humor. A través de esta producción, el CPZ se posicionó como un renovador del objeto artístico al romper con la concepción tradicional de arte y recurrir a formas de creación efímeras, menores y de origen popular, hasta entonces inéditas en el ámbito artístico aragonés.

### La pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza

Dentro del conjunto de acciones llevadas a cabo por el CPZ, la pintura mural representó su mayor aportación, tal y como reconocía el propio grupo cuando afirmaba que «[...] queda suficientemente claro que, de todas las actividades llevadas a cabo por el C.P.Z., destaca claramente la ejecución de pinturas murales en la calle [...]».<sup>181</sup> Desde el origen del grupo y hasta el momento de su disolución, ésta constituiría su principal vía de actuación dada la repercusión que ofrecía a la hora de difundir la protesta social y los lazos que permitía entablar con los ciudadanos. Era, por otra parte, la manifestación artística que mejor conectaba con el discurso defendido desde el CPZ, concibiendo estas intervenciones como «un medio de comunicación a través de esa pintada, utilizándola a la par como forma desmitificadora del arte, hasta que llegue un día en que todos cojan un pincel y se expresen en las paredes».<sup>182</sup>

Aunque sería en los barrios de Zaragoza donde se concentrara el grueso de sus murales, en ocasiones, el colectivo incluyó a las localidades de la provincia dentro de su plan de actividades. Sástago fue el primer pueblo donde el CPZ hizo su primera pintura después de la formalización definitiva del grupo en verano de 1976, un mural en el que denunciaban el plan de instalación de una central nuclear en la localidad. Al año siguiente, llegaría el turno de Ejea de los Caballeros donde, con motivo de las fiestas patronales, se organizó una «[...] muestra de pintura mural espontánea y colectiva al aire libre, en la que pueden participar todos los aficionados que tengan inquietudes artísticas [...]».<sup>183</sup>

Tanto en los proyectos dirigidos a los barrios como a los pueblos, el sistema de trabajo era siempre el mismo. La ACF o una asociación de la localidad interesada se ponía en contacto con el CPZ para encargarle la realización de un mural, aprovechando un marco festivo, que solía corresponder con las fiestas patronales. Durante los días previos, los miembros del grupo<sup>184</sup> mantenían conversaciones con las gentes de la zona con el objeto de conocer sus impresiones sobre la problemática que padecían, planteando a partir de estos intercambios uno o varios bocetos que finalmente trasladarían al muro. La consigna era, en todos los casos, seguir una composición sencilla y directa que facilitara la lectura de la obra para así difundir con mayor facilidad su mensaje; por lo que se refiere al

180 LIZANO PÉREZ, Manuel, *Aragón y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2011, p. 18.

181 Documento del archivo del CPZ. Este documento es un borrador de una carta que querían enviar al Ministerio donde planteaban la realización de veinte murales en diferentes pueblos de la provincia de Zaragoza.

182 PUYÓ, Carmen, «Una fórmula de expresión artística a través de la cual la gente comunica sus problemas más inmediatos», en *Heraldo de Aragón*, 7 de diciembre de 1977, p. 5.

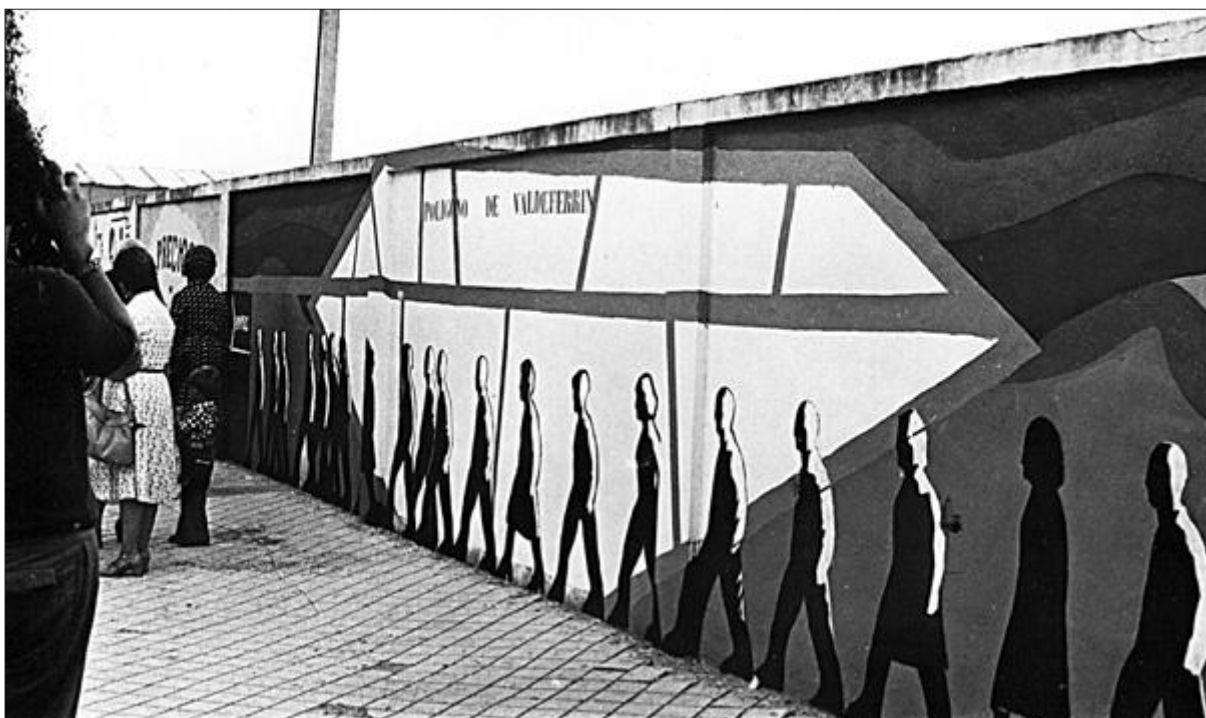
183 ANÓNIMO, «Programa de festejos», en *Heraldo de Aragón*, 1 de septiembre de 1977, p. 20.

184 Tríptico publicitario del C.P.Z., Archivo del CPZ.

plano estilístico, fueron concebidas con un lenguaje basado<sup>185</sup> en la estética pop, tratando de dar calidad al conjunto y evitar que un exceso de personalidad artística eclipsara el contenido y el objetivo real de la obra, guiados además por el afán de alcanzar el anonimato de cada uno de sus integrantes en favor de una autoría colectiva.



24. Pintura antinuclear en Sástago (Zaragoza). (Archivo del CPZ).



25. Pintura mural en Ejea de los Caballeros (Archivo del CPZ).

185 Entrevista mantenida con José Luis Cano y José Luis Tomás el 23 de julio de 2008.



26. Pintura mural en Ejea de los Caballeros (Archivo del CPZ).

En otras ocasiones, no recurrieron a diseños propios sino a dibujos realizados por niños pertenecientes al barrio o a la localidad donde intervenían. A la hora de afrontar la ejecución de los murales, ésta se podía plantear como una actuación conjunta entre los artistas y los miembros de la comunidad, o como una actividad controlada únicamente por el C.P.Z.

***La tapia de Castillejos, primer escenario de la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza***

Dentro de la labor desarrollada por las ACF, la celebración de las fiestas patronales jugó un papel destacado como medio a través del cual ofrecer a la población de los barrios una programación de actividades culturales con la que cubrir la escasez de iniciativas municipales. Eran las propias asociaciones quienes ejercían como impulsoras y, en consecuencia, responsables de establecer el programa de festejos, que normalmente solía incluir actividades de tipo reivindicativo. Previamente a su celebración, este conjunto de actos debía ser presentado y aprobado en Gobierno Civil, siendo necesario, además, informar cada día de los actos previstos para la jornada, que debían obtener nueva autorización.<sup>186</sup>

<sup>186</sup> Entrevista mantenida con Manuel Roncero el 26 de agosto de 2012. A él queremos agradecer la amabilidad con la que nos informó de la actividad desempeñada por la Asociación de Cabezas de Familia de Venecia, dándonos a conocer datos sobre la intervención de este grupo de artistas así como facilitarnos valiosas fotografías de las pinturas que se hicieron en las tapias de Castillejos.





27. Pintura mural en las tapias de Castillejos del barrio de Torrero de Zaragoza (fotografía de Manuel Roncero).

Este fue el caso, entre otros, de las fiestas celebradas en el barrio Torrero,<sup>187</sup> de las que era principal responsable Manuel Roncero, militante del PC y miembro activo de la ACF de Venecia. Como venía siendo la tónica habitual dentro de las actividades organizadas cada año, las celebraciones de 1975 estuvieron amenizadas con conciertos de la Coral Zaragoza y la Polifónica Fleta, de Víctor Manuel, José Antonio Labordeta, La Bullonera y Joaquín Carbonell, proyecciones cinematográficas y conferencias. A propuesta del pintor José Luis Cano,<sup>188</sup> miembro de la ACF, y en consenso con el resto de miembros de la asociación, se decidió incluir dentro del programa de festejos la intervención de un grupo de artistas de la ciudad sobre las tapias y la garita del antiguo cuartel de Castillejos, concretamente la parte recayente al Paseo Cuellar, que tras su paso quedó cubierta con un colorido conjunto de pinturas murales. Además de disfrutar de una muy buena visibilidad y de presidir uno de los principales accesos al barrio, este emplazamiento guardaba unas claras connotaciones ideológicas con las que querían apuntar hacia la falta de libertades y a la situación de los presos políticos, reclusos en la cercana cárcel de Torrero. Sobre estas tapias, con los más de cien kilos de pintura<sup>189</sup> donados por una empresa a la asociación, y con los correspondientes permisos

187 Ibidem.

188 Ibidem.

189 LOMBA, M., «Éxito de las fiestas Torrero-Venecia», en *El Noticiero*, 27 de junio de 1975, p. 12

del Gobierno Civil,<sup>190</sup> un nutrido grupo de pintores<sup>191</sup> de la ciudad realizaba la primera pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza.



28. Pintura mural en las tapias de Castillejos del barrio de Torrero de Zaragoza (fotografía de Manuel Roncero).

El objetivo de la actividad era crear una experiencia festiva y popular con la que acercar las manifestaciones artísticas a los barrios y sus habitantes, sin olvidar la candente cuestión política, muy presente en la obra, además de por su localización, a través de las imágenes representadas; tenemos que sumar la venta de una carpeta de dibujos realizados por los artistas participantes, cuyos beneficios estaban destinados al Comité de solidaridad de presos políticos.<sup>192</sup> Aprovechando las dimensiones de la tapia, cada uno de los artistas representó una escena, creando una sucesión de imágenes distribuidas a lo largo de su superficie e incluso en el suelo. Durante un día y medio, el colectivo de pintores, además de dar color a las tapias, utilizó esta acción para denunciar la falta de libertades a través de representaciones como la paloma amordazada, el grito de la libertad que entona un grupo de hombres o la imagen de un hombre doblegado, tan característica de la obra

190 Entrevista mantenida con Manuel Roncero el 26 de agosto de 2012.

191 VV.AA., «Protesta de varios pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 5 de julio de 1975, p. 7, Sergio Abraín, Ángel Aransay, Natalio Bayo, José Luis Cano, F. Cortés, Rubén Enciso, Miguel Ángel Encuentra, Carmen Estella, J.L. Jiménez, J. Jimeno, Mercedes Laguens, Enrique Larroy, José Luis Lasala, Encarna López, Manuel Marteles, Eduardo Salavera, Paco Simón, Emilio Toore, Valtueña, Mariano Viejo, Gregorio Villarig y Vicente Villarrocha.

192 Op. Cit., ROMERO SANTAMARÍA, «El Colectivo Plástico...» p. 654.



de Pascual Blanco; la encarcelación de Eloy Fernández Clemente,<sup>193</sup> director de *Andalán*, varios días antes de la celebración también se dejó sentir en los murales por medio de proclamas como «¡Viva San Eloy!». Junto a estas imágenes con carga política, el ingenio y sentido del humor también estuvieron presentes en estas representaciones, que incorporaban a la obra elementos aparentemente ajenos, pero que terminaban formando parte de la misma. Nos referimos, por ejemplo, al modo en cómo la presencia de una valla publicitaria inspiraba y formaba parte inseparable de la representación de una gran boca sonriente, convirtiéndose en una de las imágenes más ingeniosas de Castillejos; la garita de entrada o la presencia de un banco adosado a la tapia también fueron aprovechadas por los pintores a la hora de concebir estas pinturas. La intervención en Torrero, además de introducir una nota de color, se convirtió en todo un acontecimiento en el barrio y la ciudad, a donde acudían los vecinos para visitar las pinturas como si se tratara de una exposición de pintura al aire libre.<sup>194</sup>



29. Pintura mural en las tapias de Castillejos del barrio de Torrero de Zaragoza (fotografía de Manuel Roncero)

La experiencia fue recogida por la prensa de una manera entusiasta en la mayoría de los casos, contagiados por el ambiente de sensibilidad que existía en relación a la popularización del arte: «[...] el arte necesita ser popular; es preciso que llegue al pueblo, para que pueda cumplir

193 ANÓNIMO, «Sigue detenido e incomunicado Eloy Fernández Clemente», en *Heraldo de Aragón*, 11 de junio de 1975, p. 7.

194 Entrevista mantenida con Manuel Roncero el 26 de agosto de 2012.

su verdadera misión [...]».<sup>195</sup> Pero no todo fueron buenas palabras; el tono político que tiñó el acto se convirtió en motivo de crítica desde ciertos sectores que aplaudían el carácter social de la iniciativa, ese modo de crear «arte para el pueblo»,<sup>196</sup> pero rechazaban lo que consideraban una manipulación del arte con fines políticos:

El arte y la política no tienen que ir necesariamente unidos, aunque la sensibilidad del artistas sea permeable a los acontecimientos sociales que le rodean. [...] Lo sucedido con las vallas del cuartel de Torrero parece bien elocuente. Si los artistas se manifestaron con autenticidad, todo parece válido. [...] En cambio, si el arte fue puesto al servicio de otras intenciones y otros sentimientos ajenos al propio arte en sí, habrá que pensar que los artistas se traicionaron a sí mismos [...].<sup>197</sup>



30. Pintura mural en las tapias de Castillejos del barrio de Torrero de Zaragoza (fotografía de Manuel Roncero)

El 24 de junio de 1975<sup>198</sup> una cuadrilla de bomberos, escoltada por la Policía Armada, procedió a cubrir con pintura blanca los murales, sin llegar a saber con certeza de donde partió la orden, puesto que tanto el Ayuntamiento como Affiche, la empresa de publicidad propietaria de la tapia, negaron su relación con lo sucedido. Tras estos hechos, el grupo de artistas envió un comunicado

195 ANÓNIMO, «Cuando las vallas son algo más», en *Heraldo de Aragón*, 17 de junio de 1975, p. 6.

196 PÉREZ GALLEGU, «Fiestas de barrio», en *Heraldo de Aragón*, 11 de julio de 1975, p. 24.

197 ANÓNIMO, «En voz alta», en *Heraldo de Aragón*, 27 de junio de 1975, p. 3.

198 ANÓNIMO, «La tapia decorada por artistas zaragozanos, BORRADA», en *Aragón Exprés*, 25 de junio de 1975, p. 11.

a la prensa donde manifestaba su disgusto y su intención de continuar esta línea de actuaciones populares en otros barrios de la ciudad:

[...] Los artistas aragoneses manifestamos nuestra repulsa ante este hecho, pues creemos que sólo a las personas que iba dirigido nuestro trabajo corresponde juzgar si es correcto o no. Asimismo manifestamos nuestra postura de seguir en la misma línea, llevando nuestra aportación a una cultura popular y nuestro trabajo a los barrios populares y sectores menos favorecidos.<sup>199</sup>

Y esto fue, precisamente, lo que continuaron haciendo en el resto de barrios de la ciudad, primero integrados en la sección plástica del Saracosta y, a partir de 1976, como miembros del Colectivo Plástico de Zaragoza.

### ***Una pintura mural para la Asociación de Propietarios del Barrio de La Paz***

El 10 de agosto de 1975 la sede de la Asociación de Propietarios del Barrio de La Paz fue objeto de un acto de vandalismo<sup>200</sup> dentro de la oleada de ataques perpetrados por grupos de extrema derecha que, en esas mismas fechas, habían actuado en otros puntos de la ciudad, como fue el caso de la librería Pórtico.<sup>201</sup> Tras la subsanación de los desperfectos causados en las instalaciones, la Asociación de Propietarios del Barrio de la Paz se puso en contacto con los miembros de la sección plástica del Saracosta con la intención de pintar en la fachada un gran mural que pusiera punto final a la reparación de la sede. La realización de la obra se planteó en la línea de los objetivos propuestos en Castillejos, es decir, acercar el arte a los vecinos por medio de su participación directa, en este caso mediante el diseño de la composición y su ejecución material, y además, convertir el mural en un medio con el que transmitir la reivindicación de mejoras para el barrio.

Basándose en la historia y la problemática expuestas por las gentes de La Paz, los artistas diseñaron, siguiendo la idea del tríptico, un mural dividido temáticamente en tres partes: la realidad del barrio, encarnada en la imagen gris de un poblado con escasas infraestructuras, que vive a la sombra de la gran ciudad; la llegada de población inmigrante en los años sesenta, con la que se hacía alusión al origen e historia de La Paz; y una última parte en la que se mostraba una escena urbana llena de color y de vida, como representación del barrio que los vecinos anhelaban. Con la intención de evitar los problemas acontecidos en el caso de Torrero, la asociación no sólo solicitó la autorización municipal para pintar el mural, sino que además presentó el boceto con la intención de que fuera aprobado por las autoridades.<sup>202</sup> Una vez concedidos los pertinentes permisos, la realización, que contó al igual que en Castillejos con la donación de varios kilos de pintura, se desarrolló en dos

---

199 VV.AA., «Protesta de varios pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 5 de julio de 1975, p. 7.

200 ASOCIACIÓN DE CABEZAS DE FAMILIA DE SAN JOSÉ Y TORRERO-VENECIA, «Notas de las asociaciones de cabezas de familia de los barrios de Venecia-Torrero y San José», en *Heraldo de Aragón*, 17 de agosto de 1975, p. 7; ASOCIACIÓN DE CABEZAS DE FAMILIA DE LOS BARRIOS OLIVER, VALDEFIERRO, VENECIA, LA PAZ-SAN JOSÉ, TORRERO, LAS FUENTES, LA JOTA Y DELICIAS-TERMINILLO, «Carta abierta de las asociaciones de cabezas de familia», en *Heraldo de Aragón*, 26 de agosto de 1975, p. 7.

201 A través del vaciado de la prensa local, hemos podido comprobar cómo Pórtico se convirtió en objeto de ataques vandálicos por parte de grupos de extrema derecha entre 1975 y 1976. BANZO, Mariano, «Las pérdidas causadas por el atentado a la librería Pórtico se aproximan al medio millón de pesetas», en *Heraldo de Aragón*, 6 de agosto de 1975, p. 7; ANÓNIMO, «Nuevo atentado contra un establecimiento de la librería Pórtico», en *Heraldo de Aragón*, 14 de agosto de 1975, p. 7; ANÓNIMO, «Nuevo atentado contra la librería Pórtico», en *Heraldo de Aragón*, 26 de noviembre de 1976, p. 15; ANÓNIMO, «El atentado contra la librería Pórtico, reivindicado por el VI Comando Adolfo Hitler de Nuevo Orden», en *Heraldo de Aragón*, 27 de noviembre de 1976, p. 17.

202 A.M.Z. Caja 204069 Expediente 38.813/1975. Dentro del expediente se encontraba el boceto original del mural, lo que ha facilitado su labor de estudio ante la ausencia de fotografías abundantes y de calidad de la obra.



jornadas. El 25 de octubre los artistas participantes procedieron a trasladar el dibujo a la fachada del local, y el 26 de octubre, junto con los vecinos de la zona se coloreó toda la composición que, con una solución sencilla de aire naif, daba mayor realce al inmueble y mejoraba el paisaje circundante. La realización del mural fue ampliamente recogida por la prensa,<sup>203</sup> que alabó su calidad, la filantropía de los artistas participantes y su valor a la hora de acercar las manifestaciones artísticas a los ciudadanos, como bien lo demuestran estas breves pero ilustrativas líneas:

[...] Es arte de hoy por hoy, nacido de una necesidad, de un objetivo [...] algo muy cercano a la pretendida integración de las artes y la aproximación de éstas al hombre que trabaja, el que no tiene un momento para ir de exposiciones, ni comprende el significado, cuando ésta lo tiene. [...] <sup>204</sup>



31. Proceso de realización del mural en la sede de la Asociación de Propietarios de La Paz (Zaragoza) (Archivo del CPZ).

203 P.I., «Un impulso a la cultura en Aragón», en *El País Aragonés* suplemento semanal de Aragón Exprés, 25 de octubre de 1975, p. 9; PÉREZ GIMENEZ, Ángel, «Un grupo de artistas decorarán la fachada», en *El Noticiero*, 26 de octubre de 1975, p. 13; ANÓNIMO, «Una obra importante», en *Heraldo de Aragón*, 28 de octubre de 1975, p. 3; ANÓNIMO, «El barrio de La Paz y su pintada», en *Andalán*, 1 de noviembre de 1975, p. 19.

204 ANÓNIMO, «Una obra importante», en *Heraldo de Aragón*, 28 de octubre de 1975, p. 3.

*Pintando con niños. La intervención del CPZ en la Guardería de Belén*

Una de las reclamaciones que más se repitieron desde las ACF fue la necesidad de paliar la escasez de centros escolares y guarderías en los barrios de la ciudad, así como asegurar la enseñanza gratuita y las correctas condiciones de sus equipamientos, demandas que, además, se encuadraban dentro del proceso de incorporación de la mujer al mundo laboral.<sup>205</sup> Esta era la situación que se vivía en el barrio del Picarral,<sup>206</sup> donde, en septiembre de 1972, un grupo de once mujeres tomó la determinación de construir, con la ayuda de los vecinos del barrio, una guardería en los locales de la Parroquia de Belén, lo que nos remite al apoyo que algunos sectores de la Iglesia prestaron al movimiento vecinal en la Transición. En septiembre de 1973, la Guardería de Belén,<sup>207</sup> acondicionada gracias a los fondos aportados por Cáritas y subvenciones del Ministerio de Gobernación,<sup>208</sup> iniciaba su actividad escolar en el Picarral. En noviembre de 1977, y después de cinco cursos prestando servicios al barrio, la guardería de Belén se encontraba sumida en una compleja situación económica: las cuotas pagadas por las familias no eran suficientes para mantener el centro, lo que les obligaba a depender de ayudas públicas que no llegaban desde el mes de febrero. Si no conseguían dar con una solución apropiada, Belén se vería obligada a cerrar sus instalaciones.



32. Tapias de la guardería de Belén (Archivo del CPZ).

Con la intención de llamar la atención sobre la problemática que amenazaba a la guardería y, en definitiva, al barrio, se solicitó la colaboración del CPZ, que preparó un programa de actividades conjuntas entre los niños de Belén y los miembros del grupo, que culminaría con la realización de

205 Op. Cit., QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, FERNÁNDEZ AMADOR, «El movimiento vecinal...», p. 216.

206 Queremos agradecer toda la ayuda que los miembros de la Asociación de Vecinos Picarral «Salvador Allende» nos han prestado a la hora de conocer el caso de la Guardería de Belén, así como la intensa actividad que desempeñaron durante la década de los setenta. Entrevista mantenida con Pilar Añón el 27 de marzo de 2012.

207 HUALDE, Alfredo, «Los vecinos del Picarral han construido una guardería», en *Heraldo de Aragón*, 1 de agosto de 1973, p. 5.

208 J.L.T., «La guardería de Belén, abocada al cierre», en *Heraldo de Aragón*, 20 de noviembre de 1977, p. 9.



pinturas murales en el patio del centro. Durante algunos días del mes de octubre, los alumnos realizaron dibujos que después, concretamente el 22 de octubre de 1977,<sup>209</sup> los pintores del CPZ trasladaron, a mayor escala y en forma de mural, a las tapias y a la fachada del edificio.<sup>210</sup> Se trataba de una intervención sencilla, con la que, como decimos, se quería poner el acento sobre las circunstancias que estaba atravesando la guardería, al mismo tiempo que se aprovechaba para acercar la creación artística a los más pequeños. Además, la intervención mural permitió dar cierta dignidad al edificio y al propio entorno, que mostraba un considerable grado de abandono. Finalmente, Belén consiguió salvarse, prestando sus servicios al barrio hasta mediados de la década de los ochenta, cuando se construyeron cuatro guarderías de titularidad pública que resolvían, de manera definitiva, la falta de plazas escolares.

### ***Un paso más allá: pancartas-murales para la Almozara***

La ACF de la Almozara, también conocido como barrio de la Química, fue otra de las muchas asociaciones vecinales de la ciudad que en la década de los setenta adoptaron una postura activa en la lucha por la mejora de las condiciones de vida de los barrios. Sus exigencias, buena parte de ellas comunes a las expresadas desde otras zonas de Zaragoza, se referían a la falta de centros escolares, al asfaltado de calles, a la ausencia de zonas verdes y, por encima de todo, al traslado de la Industria Química por el grave perjuicio que ocasionaba su presencia en el vecindario. Con gran insistencia, la asociación se dedicó a enviar cartas de protesta a la prensa local y a organizar manifestaciones y jornadas de debate desde las que denunciar la situación del barrio; en ocasiones, estos actos se vieron frustrados por la denegación del permiso oficial,<sup>211</sup> pero en otros momentos pudieron celebrarse satisfactoriamente. Éste sería el caso de la semana que la asociación dedicó a tratar los problemas que acuciaban a los barrios de la ciudad, a través de conferencias, asambleas y festivales<sup>212</sup> donde también participó el CPZ. Siguiendo su línea de trabajo habitual, la actividad consistió en la realización conjunta, entre los miembros y los vecinos de la Almozara, de cuatro pinturas sobre paneles de táblex en las que se expusieron las denuncias entonadas desde el barrio: el traslado de la Química y del Club Tiro de Pichón, la creación de escuelas y de zonas verdes y el asfaltado de las calles del barrio. Una vez terminadas, estas pinturas fueron exhibidas, a modo de pancartas, en las manifestaciones que recorrieron las calles del barrio, para posteriormente quedar instaladas en la sede de la asociación.

La presencia de la Industrial Química de Zaragoza fue el principal caballo de batalla de las gentes de la Almozara, que reclamaban su traslado fuera del barrio alegando el perjuicio que ocasionaba al vecindario la contaminación generada por la planta, además del riesgo que entrañaba la presencia de una industria de tales características dentro de una zona urbana. Para dar mayor consistencia a esta demanda, la asociación se apoyó también en el hecho de que la industria se encontrara fuera de ordenación y con «la mitad de sus instalaciones en una situación de clandestinidad».<sup>213</sup> La única

---

209 ANÓNIMO, «Un mural del colectivo», en *Heraldo de Aragón*, 23 de octubre de 1977, p. 13.

210 PUYÓ, Carmen, «Una fórmula de expresión artística a través de la cual la gente comunica sus problemas más inmediatos», en *Heraldo de Aragón*, 7 de diciembre de 1977, p. 5.

211 ANÓNIMO, «No ha sido autorizada la manifestación en contra de la Industria Química», en *Heraldo de Aragón*, 20 de octubre de 1976, p. 16.

212 ANÓNIMO, «Asociación de Cabezas de Familia del Barrio de la Almozara», en *Heraldo de Aragón*, 23 de enero de 1977, p. 20.

213 PUYÓ, C., «La Almozara, un barrio con problemas», en *Heraldo de Aragón*, 10 de julio de 1977, p. 5.



33. Proceso de realización de los murales para el barrio de la Almozara (Zaragoza ) (Archivo del CPZ).

solución que contemplaban era, en consecuencia, su traslado, ya que además de terminar con el peligro que generaba, se obtendría una superficie de terreno importante que se destinaría a paliar la falta de parques y plazas y a trazar nuevas calles. Esta demanda parecía haberse solucionado en 1975, cuando el Ayuntamiento decretó su cierre, sin embargo en 1977, y debido a la apelación de la empresa, la planta seguía todavía abierta.<sup>214</sup> Para poner, una vez más, el acento sobre esta cuestión, el CPZ y las gentes de la Almozara dedicaron uno de los murales a denunciar los efectos que la presencia de la Industrial Química causaba sobre la población, dándole un aire expresionista que acentuara el dramatismo de su situación. Dentro de lo que semejaba ser una botella, aparecían representados, en primer plano, tres personajes que, entre gestos de auxilio, parecían a consecuencia de los gases tóxicos que emanaba la Química, representada al fondo junto con las viviendas del barrio. Aunque sencilla, la escena poseía suficiente expresividad gracias a los colores, las formas y la presencia de las tres figuras humanas, así que, al contrario de lo que era habitual, no añadieron ninguna frase alusiva al mensaje que esta pintura quería transmitir. Finalmente en 1979, y tras años de lucha por parte de la asociación, que no cejó en su empeño, la planta de la Industrial Química de Zaragoza fue trasladada fuera de la Almozara.

---

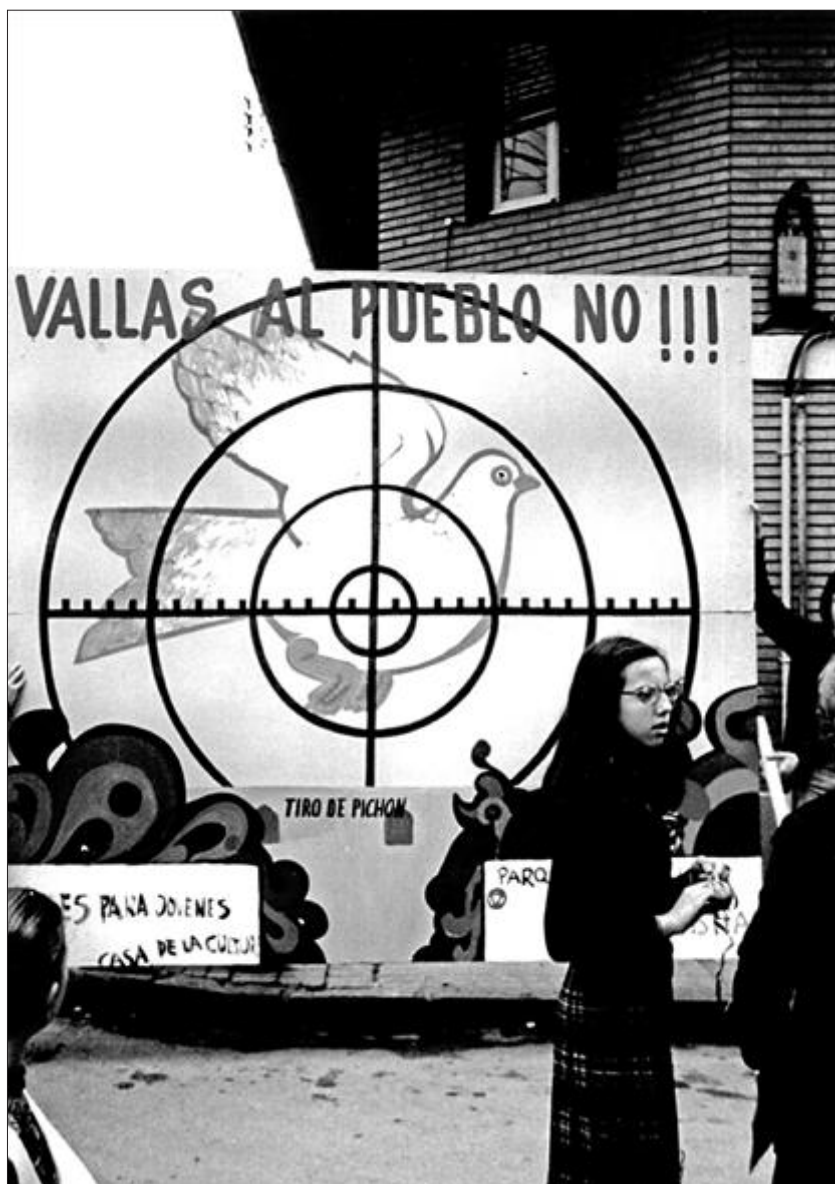
214 *Ibídem.*



34. Proceso de realización de los murales para el barrio de la Almozara (fotografías de la Asociación de Vecinos «Ebro» de La Almozara).

La segunda pintura estuvo dedicada a una cuestión semejante, al reivindicar la creación de más zonas verdes para el barrio, señalando directamente a las instalaciones de la Sociedad Tiro de Pichón, que se convirtieron en el blanco, y nunca mejor dicho, de las protestas de la asociación. El origen de este club se encontraba a finales de los años cuarenta, cuando un grupo de zaragozanos de clase acomodada fundaba y emplazaba en el Soto de la Almozara<sup>215</sup> las instalaciones de la Sociedad de Tiro de Pichón, que se irían ampliando en los años siguientes. Fue en los años setenta, cuando la presencia de este club comenzó a ser objeto de críticas por parte de la asociación de la Almozara que, en 1976, elevó un oficio a las autoridades donde manifestaba su disconformidad por los daños que ocasionaba al barrio; por un lado, razonaban su denuncia presentando «las quejas de los vecinos de ese barrio, cuyas viviendas están próximas a las instalaciones del Tiro de Pichón,

<sup>215</sup> [http://www.tirodepichon.es/01\\_el\\_club/01\\_1\\_historia.html](http://www.tirodepichon.es/01_el_club/01_1_historia.html) (página consultada por última vez el 1 de marzo de 2012).



35. Uno de los murales-pancartas, paseados por los vecinos en una manifestación (fotografías de la Asociación de Vecinos «Ebro» de la Almozara).

en cuya parte posterior, se dice en el citado oficio, se practica el tiro al plato, con grave riesgo de la integridad física de los vecinos»;<sup>216</sup> por otro lado, planteaban el desalojo de las instalaciones, basando su reclamación en el hecho de que el club se levantara sobre unos terrenos que tenían la calificación de «zona verde pública»,<sup>217</sup> a lo que añadían que «recientemente se pretendiera extenderlas a terrenos públicos destinados a la construcción de un parque».<sup>218</sup>

Esta cuestión se convirtió en la protagonista del segundo mural que, bajo el lema «Vallas al pueblo no!!!», reclamaba el cierre del club. Acompañando al texto, se incluyó también una imagen muy gráfica, consistente en una paloma vista a través del visor de una escopeta, una representación

216 ANÓNIMO, «Reivindicaciones de diversas asociaciones de cabezas de familia», en *Heraldo de Aragón*, 6 de febrero de 1976, p. 18.

217 *Ibidem.*

218 *Ibidem.*



alusiva a la actividad desarrollada en el club que también podríamos interpretar como una metáfora del deseo de terminar con su presencia en la Almozara. El mural se completaba con inscripciones que apuntaban a la creación de casas de cultura, locales para los jóvenes y espacios públicos, servicios que podrían verse satisfechos si los terrenos que ocupaba el club fueran disfrutados por el barrio y no por una sociedad privada. A pesar de las reiteradas protestas, los vecinos de la Almozara no lograron que se trasladaran las instalaciones del Tiro de Pichón que, a día de hoy, siguen ubicadas en ese mismo emplazamiento.

El tercero de los paneles se dedicó a cuestiones comunes a otros barrios de la ciudad, como era el asfaltado de las calles y la creación de nuevos colegios para paliar la falta de plazas escolares que, desde hacía años, arrastraba esta zona de la ciudad.<sup>219</sup> La solución, de gran sencillez, consistió en la representación de un niño vagando por las calles del barrio, aclarando el significado de la imagen con la frase «Queremos las calles asfaltadas y más escuelas». Por último, hemos de referirnos a un cuarto y último panel, con una estética más próxima al pop, en el que se seguía insistiendo en la mejora de las condiciones de vida del barrio, refiriéndose a las consecuencias de la Química y a la escasez de infraestructuras y servicios públicos disponibles en el barrio.

De toda la producción que el CPZ llevó a cabo durante sus años de actividad, estas pinturas, a excepción de la última a la que nos hemos referido, son las únicas pinturas que se conservan en la actualidad, gracias a que la Asociación de Vecinos de la Almozara ha guardado estas tablas.<sup>220</sup> Debido al valor histórico que atesoran, testimonio de una época y de una manera de hacer arte y política, la asociación decidió donarlas al Gobierno de Aragón, su actual propietario, donde se encuentran a la espera de ser restauradas

### *Un mural para la fachada del Disco-bar Liverpool*

Aunque la razón de ser del CPZ residía en la lucha que entablaron junto con los barrios, no todos sus trabajos estuvieron consagrados a una causa social. La excepción la encontramos en la pintura mural que realizaron el 23 de octubre de 1977<sup>221</sup> para la fachada y el interior del disco-bar Liverpool, regentado por Miguel Casanova Marco, Roberto Gil Ramos, Alberto Mur y José Requena y situado en el Camino de las Torres.<sup>222</sup> Las habituales motivaciones sociales o culturales del CPZ no presidieron esta obra, que respondía a la necesidad de obtener beneficios económicos con los que sufragar las actividades que el grupo venía celebrando en los barrios. Así, los mensajes críticos que presidían sus murales fueron reemplazados por una solución decorativa adaptada al ambiente de ocio del Liverpool, punto de encuentro de los universitarios y de los jóvenes de la ciudad. Para dar forma a este mural recurrieron, una vez más, a su habitual influencia del pop y el cómic, visible tanto en la estética como en el repertorio de imágenes empleadas, combinada esta vez con el fuerte sentimiento regionalista de la época, que se traducían en una pareja de baturros con la que cerraban la composición y en las barras rojas y amarillas que recorrían la fachada. Tras la intervención del CPZ, una fachada de aspecto anodino quedó convertida en una obra original cargada de humor y de referencias que rozaban lo absurdo.

---

219 BENÍTEZ, J. J., «El barrio de la Química sufre una grave falta de puestos escolares», en *Heraldo de Aragón*, 19 de enero de 1971, p. 7.

220 PELEGRÍN, Ana E., «Nueva vida para los murales callejeros que aceleraron la Transición», en *Heraldo de Aragón*, 18 de junio de 2009, pp. 38-39.

221 *Ibíd.*

222 Entrevista mantenida con Alberto Mur el 12 de febrero de 2010.



### *La oficialización del CPZ: los murales del Día de la Autonomía de Aragón*

La exaltación del aragonesismo, como reacción al centralismo franquista, fue una de las principales expresiones políticas y culturales de la Transición. Desde comienzos de la década, habían comenzado a gestarse asambleas, plataformas y demás iniciativas dirigidas a reivindicar, entre otros muchos aspectos, un Estatuto de Autonomía para Aragón<sup>223</sup> que, sin embargo, no llegaría hasta el año 1982. Como paso previo a esta declaración, el 11 de marzo de 1978 tenía lugar la creación de la preautonomía aragonesa, que contemplaba la formación de la Diputación General de Aragón, aunque todavía sin capacidad legislativa. Las condiciones contempladas para la preautonomía se convirtieron en una decepción al no verse satisfechos los principios autonomistas en los que venían insistiendo las organizaciones políticas aragonesas. Con la intención de reclamar un Estatuto de Autonomía definitivo en el que sí se vieran colmadas estas demandas, se organizó una gran manifestación popular, que el 23 de abril de 1978 recorrió las principales calles de la ciudad y a la que asistieron políticos, asociaciones y ciudadanos anónimos.

El CPZ también estuvo presente en esta jornada festiva para la que días antes, por encargo del recién creado gobierno,<sup>224</sup> realizó cuatro murales bajo el lema «Ganemos la Autonomía», ubicados en diferentes barrios de la ciudad, incidiendo así en la idea de descentralización (avenida Madrid (Barrio Delicias), paseo de Sagasta-Zumalacárregui (Sector Centro), San Juan de la Peña (Barrio del Picarral) y Miguel Servet-Compromiso de Caspe (Las Fuentes-San José)). José Luis Cano sería el autor de las pinturas situadas en paseo de Sagasta y San Juan de la Peña, José Luis Tomás de la realizada en Compromiso de Caspe, mientras que desconocemos la autoría exacta de la ubicada en la avenida Madrid.

Cano<sup>225</sup> concibió estos dos murales partiendo de un esquema común, formado por las barras de la bandera de Aragón, el lema «Ganemos la Autonomía» y la fecha del 23 de abril, todo ello a base de colores planos, formas sencillas y una tipografía de las letras inspiradas en el cómic. Junto a estos motivos regionalistas representó, en el caso del mural de Sagasta, dos personajes que encarnaban el mundo intelectual (situado a la izquierda) y las clases populares (situado a la derecha), mientras que en la tapia de San Juan de la Peña era un grupo de jóvenes quien entonaba el grito «¡Ganemos la Autonomía!». José Luis Tomás fue el responsable de diseñar el mural de Compromiso de Caspe,<sup>226</sup> que obtuvo una gran acogida en el barrio y muy buenas críticas desde la prensa.<sup>227</sup> Desafortunadamente, no ha sido posible encontrar imágenes o referencias de esta obra, así como de la pintura correspondiente a la avenida Madrid, lo que nos impide hacer una descripción y valoración de la misma.

Al margen del interés artístico de estos murales, queremos poner el acento en el hecho de que este encargo supusiera la institucionalización de la actividad que venía desempeñando el grupo de pintores. Si en un principio, las gentes de los barrios fueron los principales destinatarios de sus trabajos, ahora era la recién creada Diputación General de Aragón quien reclamaba sus servicios, un giro que se producía a consecuencia de los cambios políticos acontecidos. Estos fueron los

223 Este complejo panorama del aragonesismo en los setenta es objeto de análisis en SERRANO LACARRA, Carlos y RAMOS ANTÓN, Rubén, *El Aragonesismo en la Transición. I. Alternativas aragonesistas y propuestas territoriales (1972-1978)*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, Fundación Gaspar Torrente, 2003.

224 ANÓNIMO, «Autonomía colectiva», en suplemento semanal de *Heraldo de Aragón*, 23 de abril de 1978, p. 11.

225 Entrevista mantenida con José Luis Cano el 23 de julio de 2008.

226 Entrevista realiza a José Luis Tomás el 23 de julio de 2008.

227 GARCÍA BANDRÉS, «La pintada», en suplemento semanal de *Heraldo de Aragón*, 7 de mayo de 1978, p. 13, «[...] la que más elogios está recibiendo es la realizada en Compromiso de Caspe. cuya permanencia debería asegurarse por motivos tanto históricos como artísticos [...]»

últimos murales que realizó el CPZ, que a la vista de las nuevas circunstancias decidió poner fin a la existencia del grupo.



36. Boceto de una de las pinturas murales realizadas con motivo de la manifestación por la Autonomía de 1978 (Archivo del CPZ).

### Conclusiones

A lo largo de sus casi cinco años de actividad, el Colectivo Plástico de Zaragoza se convirtió en una experiencia sin precedentes en el campo de las artes en Aragón, siendo hasta el día de hoy el único grupo consagrado por y para la realización de obras con una intencionalidad político-social, realizadas en contacto directo con la sociedad y sus necesidades; hay que señalar la renuncia de los artistas a su personalidad artística para configurar un lenguaje estético común con la intención de evitar que el contenido artístico eclipsara el mensaje, que era el auténtico protagonista de la obra. Fue también, no lo olvidemos, el responsable de que la pintura mural hiciera acto de presencia en el espacio urbano de la ciudad y de algunos pueblos de la provincia. Por último, hemos de señalar que, prácticamente hasta la llegada del *Street Art*, la del CPZ fue la única experiencia permanente de pintura mural en el espacio urbano impulsada por artistas.

Tras el desenlace del CPZ, la pintura mural siguió estando presente en la carrera profesional de sus integrantes, que pasaron de pintar en las tapias de los barrios a decorar los nuevos edificios de la DGA y del Ayuntamiento de Zaragoza; Sergio Abraín realizaba un gran mural en el C.C. Delicias; Eduardo Salavera pintó una de las cúpulas de la sede de la DGA (Edificio Pignatelli); a José Luis Cano le encargaron los murales del Museo Pablo Gargallo y del Torreón Fortea, mientras que Rubén Enciso formó parte del programa *Pintura en fachadas*.

#### 4.1.3. El mural del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

En 1976, el C.O.A.A. encargaba la rehabilitación de su sede a los arquitectos Manuel Fernández e Isabel Elorza García, con la intención de adaptar el palacio renacentista de los Torrero a las necesidades y usos que demandaba el Colegio de Arquitectos. Aunque en su proyecto de rehabilitación abordaban cuestiones de tipo constructivo, la intención de adoptar una fórmula estética para la trasera del inmueble estuvo también presente desde el comienzo del proyecto,<sup>228</sup> conscientes del efecto negativo que este elemento causaba en el entorno urbano más inmediato. Con este fin, se

228 Entrevista mantenida con Manuel Fernández el 3 de junio de 2008.

barajaron diversas soluciones que, con un coste económico moderado, pudieran mitigar el impacto que causaba su presencia, inclinándose por un gran mural, realizado a partir de la carta de colores de pintura de exteriores que la marca Feb Reveton suministró sin coste alguno.<sup>229</sup> Fernández y Elorza García pretendían que, además de ser una solución estética, el mural tuviera carácter artístico, para lo cual recurrieron al pintor José Luis Lasala que, de una manera totalmente gratuita,<sup>230</sup> accedió a diseñar el mural para la trasera del C.O.A.A, realizada entre los meses de enero y marzo de 1977.<sup>231</sup> Aunque ya tenía cierta experiencia en el terreno de la pintura mural gracias a su participación en Castillejos y La Paz, esta obra suponía una especie de reto al tratarse de un mural de dimensiones considerables, que venía a embellecer el entorno y no ya a cumplir una labor de denuncia social.



37. Medianera pintada por José Luis Lasala para el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

---

229 Ibidem.

230 Entrevista mantenida con José Luis Lasala el 21 de mayo de 2008.

231 AZPEITIA, Ángel, «Diálogo», en suplemento semanal de *Heraldo de Aragón*, 13 de marzo de 1977, p. 16.

Siguiendo los planteamientos de la pintura-pintura practicados en su obra de caballete, Lasala concibió el mural como una abstracción geométrica construida a base de planos de color a los que daba una disposición vertical y diagonal con la intención de crear un efecto ascendente en la composición y aligerar la sensación de pesadez transmitida por la potente volumetría del muro. Condicionado por las características de la superficie, Lasala no ideó la obra como una composición unitaria, sino como un gran mural multicolor compuesto por pequeños murales, pensados en función de cada uno de los paños que componían la trasera. Más que con el tipo de realizaciones que se venía poniendo en práctica en los barrios de la ciudad, esta intervención debe ponerse en relación con la deriva que la pintura mural tomaría en la década de los ochenta, cuando la tónica habitual fue, como en este caso, la actuación sobre medianeras situadas en el casco histórico de la ciudad con la intención de contribuir a la revitalización y mejora de la calidad estética del espacio urbano.

El uso de una pintura especial para exteriores sumado a su localización aislada, y por tanto a salvo del vandalismo, ha favorecido la buena conservación de esta obra que ha llegado intacta hasta, prácticamente, el día de hoy. No han sido los fenómenos atmosféricos o los actos vandálicos sino la reciente construcción de un edificio lo que ha terminado ocultando este mural que, aunque se conserva, ya no está a la vista de los ciudadanos. Este hecho pone de manifiesto la vulnerabilidad de la pintura mural en el espacio urbano, que no solo se ve afectada por los agentes atmosféricos o vandálicos que inciden directamente en la obra, sino también por las consecuencias inevitables que sobre ella ejerce la transformación constante de la ciudad.

#### **4.1.4. La experiencia mural chilena llega a Zaragoza: la intervención de la Brigada Pablo Neruda en la plaza de Santa Cruz**

El proceso de transición hacia la democracia coincidió en el tiempo con los primeros años del régimen dictatorial impuesto en Chile por Augusto Pinochet tras el asesinato de Salvador Allende, un acontecimiento que generaría un fuerte movimiento de rechazo a escala internacional y que se sintió con especial intensidad en España dada la cercanía del recuerdo franquista. Con el propósito de denunciar la situación chilena, el Museo de la Solidaridad, creado durante el gobierno de Allende, quedó reconvertido en Museo de la Resistencia, que recorrería la geografía americana y europea mostrando las obras donadas por artistas de reconocido prestigio, con la intención de lanzar una llamada de atención sobre la situación que vivía Chile. Zaragoza fue una de las ciudades que participaron de ese espíritu de solidaridad, ubicando en los sótanos del Mercado Central el citado museo,<sup>232</sup> que quedó inaugurado el 25 de noviembre de 1977.<sup>233</sup>

Auspiciada por este contexto de sensibilización hacia la causa chilena, Zaragoza recibiría también la visita de los miembros de la Brigada Pablo Neruda, integrada por artistas chilenos exiliados y residentes en Barcelona, que fueron invitados a la ciudad por las Juventudes Comunistas de Aragón.<sup>234</sup> Haciendo alarde de la que era su principal seña de identidad artística, la visita de la brigada incluyó la realización de un mural que pintó el 12 de octubre de 1977 sobre una de las tapias de la

<sup>232</sup> Para conocer el paso del Museo por Zaragoza, sugerimos la lectura de Op. Cit, PÉREZ LIZANO, *Aragón y el Museo de la Solidaridad...*,

<sup>233</sup> ANÓNIMO, «Inaugurado el Museo Salvador Allende», en *Heraldo de Aragón*, 27 de noviembre de 1977, p. 12; ANÓNIMO, «Museo de la Resistencia», en *Heraldo de Aragón*, 23 de octubre de 1977, p. 13.

<sup>234</sup> ANÓNIMO, «Un mural chileno en la plaza de Santa Cruz», en *Heraldo de Aragón*, 16 de octubre de 1977, p. 13.

plaza de Santa Cruz, y que dedicó, como no podía ser de otra manera, a la conquista de América. El cambio político que estaba atravesando España se manifestó en la lectura crítica que hacían de este capítulo histórico, que entraba en contradicción con la exaltación imperialista del régimen franquista, reflejada en las pinturas del aeropuerto. El mural tenía por objetivo apuntar hacia los abusos infligidos sobre la población indígena durante la conquista de América, retratando a España a través de un grupo de soldados perfectamente pertrechados que se cernían sobre los indígenas americanos como una amenazante presencia de rayos y un cielo plagado de nubarrones. La crudeza del mensaje quedaba atemperada por el lenguaje naif empleado en la realización de esta pintura que, como ya venía siendo habitual, fue recibida con buenas palabras que advertían como «este tipo de expresión artística en la calle puede llegar a sustituir definitivamente a la clásica pintada con “spray” de la época reciente en que la clandestinidad era para muchos una penosa clandestinidad».<sup>235</sup>

---

235 Ibidem.





### CAPÍTULO 3

## LA PINTURA MURAL EN ZARAGOZA EN LA DEMOCRACIA (décadas ochenta y noventa)

### 1. Algunas notas sobre la España de la democracia

La celebración de elecciones generales y locales en 1979 supuso el despegue de una joven democracia que, en los años siguientes, aún tuvo que hacer frente a situaciones críticas que pusieron a prueba su firmeza. A la dimisión de Suárez como presidente el 29 de enero de 1981, sustituido en el cargo por Calvo Sotelo, y a la crisis económica que el país venía padeciendo a lo largo de los setenta hubo que sumar el intento de golpe de Estado protagonizado por Tejero la noche del 23 de febrero de 1981. Los diversos avatares no hicieron sino afianzar una democracia que, tras la que ha sido considerada una transición política ejemplar, se revalidaría con las elecciones generales del 28 de octubre de 1982 y la mayoría absoluta del PSOE, que con Felipe González a la cabeza resultará ganador en la mayor parte del territorio nacional, inaugurando un largo periodo de gobierno que se prolongará hasta 1996.

Tras su llegada al poder, el primer ejecutivo socialista tuvo que lidiar con la crisis que arrastraba la economía nacional desde los setenta; fueron años complicados, que mostraron su cara menos amable en el proceso de reconversión industrial, que afectó al textil, las navieras y los altos hornos, y por un necesario intento de modernización de la economía y del tejido industrial,<sup>1</sup> más aun teniendo en cuenta la intención de integrarse en la Comunidad Europea. En el otro lado de la balanza se encontraba el modelo de Estado del Bienestar al que España se acercaba cada vez más a consecuencia del incremento del gasto público que redundaba en el ámbito de la educación, la Seguridad Social, las pensiones y las prestaciones por desempleo. La cuestión territorial, que ya había sido solucionada en el texto de la Constitución, fue también otro de los puntos que se concretaron en los primeros años ochenta cuando, a la declaración del Estatuto de Autonomía de Cataluña y del País Vasco de 1979 se sumaron entre 1981 y 1983, y tras su previa declaración de preautonomía, el Estatuto del resto de Comunidades que fueron aumentando el número de competencias gestionadas por las mismas. En materia de política exterior se asistió a dos acontecimientos esenciales para la integración de España dentro de las democracias occidentales de primer orden; nos referimos a la firma del Tratado de Adhesión a la Comunidad Económica Europea en 1985, que supuso un impulso económico para el país y el reconocimiento internacional del régimen democrático español, y la permanencia en la OTAN en 1986. Al referéndum para decidir la continuación en la OTAN, se sumó la convocatoria de elecciones el 22 de junio de ese mismo año, en las que el PSOE de González de nuevo resultó vencedor por mayoría absoluta.

---

1 OTERO, Luis Enrique, «El gobierno largo del PSOE. Primera etapa: la salida de la crisis (1983-1986)», en MARTÍNEZ, Jesús A. (Coord.), *Historia de España. Siglo XX 1939-1996*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 374-385.

Arrancaba la segunda mitad de la década con nuevo gobierno socialista y un periodo de intenso crecimiento económico que se prolongará hasta 1991<sup>1</sup> y que acercaba un poco más a España al nivel de las potencias europeas, todo lo cual no libró al ejecutivo socialista de sufrir su primera huelga general en 1988. En el aspecto social, fue ésta una época de transformaciones en el seno de la sociedad española que, al igual que en el aspecto económico, distaba mucho del resto de países europeos. Nos referimos en primer lugar al cambio de la situación de la Mujer; además de su incorporación a la vida laboral fuera del ámbito doméstico, estos avances se tradujeron en el aspecto legislativo con la despenalización del aborto por medio de la Ley Orgánica 9/1985 de 5 de julio y su regularización a través del Real Decreto 2409/1986 de 21 de noviembre 1986, sumándose a la Ley de 13 de mayo de 1981, que establecía la igualdad legal de esposa y marido. Las medidas relativas a la interrupción del embarazo junto a otras que incidían en la modernización y laicización de la sociedad, como pudieron serlo el divorcio o el matrimonio civil, chocaban con el discurso de la Iglesia, que vio como la posición de privilegio que había disfrutado durante la dictadura quedaba significativamente mermada tras pasar de un estado católico a uno aconfesional con libertad de credo religioso. Esta separación entre Estado e Iglesia resultaba muy indicativa del cambio que se estaba operando en el país, al igual que lo fue la posición del gobierno con respecto al pacto que España mantenía con Estados Unidos al firmar en 1988 un nuevo acuerdo, por el cual el país norteamericano debía comenzar a retirar sus tropas del territorio nacional. Dos de los rasgos característicos de la política Estado franquista, la unión con la Iglesia y el pacto con Estados Unidos, se daban ya por finalizados.

Una de las principales problemática del país correspondía a la lucha contra el terrorismo de los grupos GRAPO y, por encima de todos, ETA, que mostró una de sus caras más cruentas en el atentado perpetrado en Hipercor en Barcelona en 1987. Se intentó combatir la acción de la organización a través de negociaciones entre sus miembros y el gobierno, pero también con medios menos ortodoxos situados al margen de la ley como fueron los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL), cuestión esencial en la erosión que comenzó a sufrir el gobierno socialista a comienzos de los noventa, especialmente a partir de 1992. En este año el país asistía a dos citas internacionales de primer orden como fueron la celebración de la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona que, además de exhibir el progreso alcanzado por el país, actuaron como un balón de oxígeno para una España que perdía el impulso disfrutado hasta hacía no muchos años. La hegemonía del gobierno socialista y la valoración positiva que hasta entonces la ciudadanía hacía del mismo, comenzaron a hacer aguas ante los efectos de la crisis económica que habían comenzado a manifestarse durante 1992 y la aparición de los primeros escándalos que dejaban al descubierto «la España del pelotazo» con los casos Ibercorp y Filesa, todo lo cual no impidió que el PSOE volviera a ganar las elecciones de 1993. Los años siguientes fueron, si cabe, más difíciles al tener que hacer frente a una durísima oposición del Partido Popular y a nuevos escándalos de corrupción, entre ellos el de Luis Roldán, con huida al extranjero incluida, que dejaban aún más maltrecha la ya de por sí tocada imagen del gobierno socialista. La complicada coyuntura en que se encontraba inmerso, obligó a González a convocar elecciones generales anticipadas en 1996, que se saldaron con la victoria del PP.

### **1.1. Una aproximación a la Zaragoza de la democracia**

Las elecciones locales de 1979 marcaban el nacimiento de los ochenta en la ciudad de Zaragoza, comicios que se saldaron con la ascensión al poder de la coalición de izquierda formada por el PSOE, el PCE y el PTA y que convirtieron a Ramón Sainz de Varanda, cabeza de lista del PSOE,

en el primer alcalde socialista de la democracia en Zaragoza<sup>2</sup> tras el final del franquismo. Equivalente zaragozano de Enrique Tierno Galván, Sainz de Varanda alcanzó cotas de gran popularidad durante los años que duró su mandato, interrumpido a causa de su muerte en enero de 1986 y remplazado por Antonio González Triviño. La nueva gestión municipal prometía abordar cuestiones de tipo social, como eran la educación, sanidad o cultura,<sup>3</sup> con una especial atención en lo referente a los barrios, que habían sido hasta ese momento los grandes olvidados de la política local. Se hizo especial hincapié en la necesidad de crear instrumentos que permitieran la participación ciudadana en la gestión de la ciudad y de los barrios, un espíritu que quedó perfectamente reflejado en la moción presentada para la creación del Consejo Municipal de Cultura, donde se señalaba que «La participación ciudadana debe ser un elemento esencial en la política que a todos los niveles debe de llegar a cabo este primer ayuntamiento democrático»,<sup>4</sup> en respuesta así a las demandas que los barrios venían manifestando desde los setenta.

En estos años comenzaba para la ciudad un periodo de desarrollo económico, determinado sobre todo por la instalación de la factoría de General Motors en Figueruelas, que comenzó a operar en 1982. Desde entonces, la planta de GM ha jugado un papel esencial en la evolución industrial, económica y social<sup>5</sup> zaragozana y aragonesa que, además, vino a mitigar los efectos de la recesión económica en la capital.<sup>6</sup> Paradójicamente, mientras se producía el aterrizaje de la gran industria estadounidense del motor, el ayuntamiento de la ciudad y colectivos sociales como Movimiento por la Paz y el Desarme exigían por diversos medios, entre ellos las marchas a las instalaciones militares, el desmantelamiento de la Base Americana,<sup>7</sup> una demanda presente en los sectores más progresistas de la ciudad desde la década de los setenta, que obtuvo respuesta con su retirada total en 1992.

También en 1982, concretamente el 13 de agosto, se producía la firma del Estatuto de Autonomía de Aragón que, sin embargo, no terminaba de colmar las aspiraciones aragonesistas, generando una disconformidad que condujo a la reforma del texto en 1994 y 1996 que, junto a otros aspectos, venía a ampliar las competencias de la comunidad a los ámbitos de la enseñanza y de la sanidad. En 1983, un año después de la aprobación del Estatuto, tenía lugar la convocatoria de las elecciones autonómicas de las que saldrían las primeras Cortes de Aragón de la democracia y el primer gobierno de la DGA presidido por Santiago Marraco, cabeza de la candidatura del PSOE; idéntico fue el resultado en el caso de los comicios locales que, coincidiendo su celebración con los autonómicos, respaldaron una vez más la labor de Sainz de Varanda, esta vez, por mayoría absoluta.

La segunda mitad de los ochenta trajo consigo un periodo de crecimiento económico que redundó en las actuaciones urbanísticas emprendidas en el casco histórico zaragozano y en otras zonas

---

2 La evolución política que experimentó la ciudad durante los ochenta y noventa aparece descrita en FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos, «Ciudadanos y ayuntamientos: 25 años de democracia municipal (1979-2004)», en COLÁS TENAS, Jesús, CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Com.), *El municipio en Aragón. 25 siglos de Historia. 25 años de ayuntamientos en democracia, Palacio de Sástago, Diputación Provincial de Zaragoza, 30 de abril-14 de junio de 2004*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 20004, pp. 195-206.

3 Op. Cit., FERNÁNDEZ CLEMENTE, *Historia de Zaragoza. Zaragoza...*, p. 66.

4 A.M.Z. Caja12583 Expediente 10245/81.

5 Los efectos que la factoría GM ha producido en Zaragoza y demás municipios son objeto de estudio de ALONSO LOGROÑO, María Pilar, *Impacto de General Motors España (Estudio del medio rural circundante)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Fundación Nueva Empresa, 1993.

6 Op. Cit., FERNÁNDEZ CLEMENTE, *Historia de Zaragoza. Zaragoza...*, p. 63.

7 Este proceso de desafección y rechazo por parte de ciertos sectores de la ciudad, así como las medidas tomadas en este sentido desde el Ayuntamiento, en especial por parte del alcalde Sainz de Varanda, y desde el Gobierno de Aragón aparecen descritos en Op. Cit. ROLDÁN, *Los americanos...*, pp. 133-160.

de expansión de la ciudad.<sup>8</sup> Nos referimos a la construcción de la nueva Feria de Muestras o a la mejora de las comunicaciones entre las dos márgenes del Ebro mediante la construcción de los puentes de la Almozara y La Unión,<sup>9</sup> aún más necesaria desde la urbanización de la zona izquierda a partir de la Actuación Urbana Urgente (ACTUR). Por lo que se refiere al casco histórico, en 1988 se creó el plan *Zaragoza 1992* destinado «a la mejora del hábitat y a la sustitución del caserío obsoleto [...] y a actuaciones para la renovación de infraestructuras y de intervención y recualificación de elementos definidores del ser de la ciudad»;<sup>10</sup> uno de estos proyectos contemplaba la reforma de la plaza del Pilar que, entre otras transformaciones, incluyó el traslado del Monumento a los Héroes y Mártires de la Gloriosa Cruzada al cementerio de Torrero, para construir en su lugar la Fuente de la Hispanidad.

La cara más dolorosa de los ochenta correspondió a las consecuencias que tuvo la acción terrorista de ETA en el año 1987, que comenzó y terminó con los atentados perpetrados en enero contra un autobús de militares junto a San Juan de los Panetes, en el que murieron dos personas, y en diciembre en la Casa Cuartel de la Guardia Civil con un saldo total de once víctimas.

El entusiasmo vivido en los ochenta se desvaneció en los noventa cuando la alcaldía socialista comenzó a acusar un serio desgaste a consecuencia de las críticas recibidas, que discurrían en paralelo a la también delicada situación nacional. La de los noventa fue la Zaragoza de los grandes proyectos urbanísticos y de las grandes construcciones, que en más de una ocasión dejaron a la vista un espíritu de megalomanía que coincidía con los últimos coletazos de un poder municipal que, como en el caso del gobierno central, se sumergía entre el descrédito y el descontento de los ciudadanos. Todo este cúmulo de circunstancias condujo al partido socialista a una debacle total en las elecciones de 1995 que se saldaron con la victoria de la lista presentada por el Partido Popular, encabezada por Luisa Fernanda Rudi, preludio de lo que sucedería al año siguiente en las elecciones generales.

## 2. Aproximación al panorama artístico de la democracia

Después del repunte experimentado por la pintura en la segunda mitad de los setenta, la exposición *1980*, comisariada por Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas en 1979 para la galería Juana Mordó, se presentaba como «un muestrario representativo de lo que va a ser la pintura de los ochenta en nuestro país»;<sup>11</sup> en ella colgaron sus obras algunos de los autores<sup>12</sup> de la Nueva Figuración Madrileña<sup>13</sup> de Madrid y de la Pintura-Pintura de Barcelona, que habían entrado a formar parte de la escena artística nacional en los setenta y que parecían estar llamados a afianzar su

8 YESTE NAVARRO, Isabel, «Del centenario de los Sitios a la Exposición Internacional de 2008», en Op. Cit., GARCÍA GUATAS, LORENTE, YESTE (Coords.), *XIII Coloquio...*, pp. 49-50.

9 YESTE NAVARRO, Isabel, «La conquista de la margen izquierda del Ebro: puentes en Zaragoza en el siglo xx», en *Artígrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 15, pp. 158-163.

10 Op. Cit., YESTE NAVARRO, «Del centenario de los Sitios...», pp. 51. Para conocer las actuaciones urbanísticas emprendidas durante los ochenta y los noventa en el casco histórico de la ciudad, recomendamos también la consulta de Op. Cit., YESTE NAVARRO, *La reforma interior...*, pp. 359-382.

11 Op. Cit., CALVO SERRALLER, *España. Medio siglo...*, p. 996

12 En concreto fueron Carlos Alcolea, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido y Rafael Ramírez Blanco.

13 ESCRIBANO, María, LÓPEZ MUNUERA, Iván, WERT, Juan Pablo (Comisarios), *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los setenta, 2 de junio-14 septiembre de 2009*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.



posición en la misma durante los ochenta. Junto a ellos, emergió un grupo de artistas más jóvenes,<sup>14</sup> adscritos principalmente a una figuración neoexpresionista,<sup>15</sup> entre los que se situaban Miquel Barceló, José María Sicilia, Ferrán García Sevilla, Menchu Lamas, Antón Lamazares y Antón Patiño, pertenecientes estos tres últimos al Colectivo Atlántica; «España necesitaba una imagen que dar al mundo y una nueva imagen que darse a sí misma»,<sup>16</sup> lo que llevó a buscar esa definición renovada del país entre estos artistas que encarnaban a la perfección el cliché de creador joven, rebelde y con talento. Siguiendo una dinámica muy semejante a la que se dio en los años 50 entre el franquismo y el informalismo,<sup>17</sup> la recién estrenada democracia fijó su atención en estos artistas, que se pasearon por las ferias y certámenes de todo el mundo como abanderados de la democracia española.

La Cultura pasó a ser uno de los principales puntos dentro de la agenda estatal y de los nuevos ayuntamientos, convirtiendo a la recién estrenada democracia en «el tiempo [...] de la conversión del arte en fenómeno de masas,<sup>18</sup> de su incorporación a la cultura del espectáculo y hasta de sumarse al discurso del poder».<sup>19</sup> Este tándem Cultura-Política no estuvo, ni muchos menos, exento de polémica; si para unos los ochenta fueron un periodo vitalista en el que los organismos públicos jugaron un papel esencial a la hora de impulsar la actividad artística,<sup>20</sup> para otros fue un periodo marcado por la politización<sup>21</sup> y un excesivo mercantilismo del arte, cuestionando la valía y la sinceridad de la política cultural oficial,<sup>22</sup> «que se ha centrado en una labor propagandística más que en una labor de educación».<sup>23</sup> La complejidad y la proximidad del periodo nos impide inclinar la balanza de uno u otro lado, y aunque no es nuestra la labor de defender o desmontar la realidad de los ochenta, lo cierto es que la lectura desde aquí propuesta se encontraría en el camino del medio puesto que, reproduciendo las palabras de Mar Villaspesa, «Dar una visión excesivamente positiva

14 POWER, Kevin, «Los Ochenta» en VV. AA., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Fundación Argentaria, 1998, p. 153. «Era como si el juvenil e incipiente sistema político buscara representarse a través de artistas que no estaban manchados por el pasado».

15 Op. Cit., GUASCH, *El arte último...*, pp. 315-321.

16 Op. Cit., MARZO, *¿Puedo hablarle con libertad...*, p. 165.

17 Jorge Luis Marzo establece un paralelismo entre los planteamientos seguidos en la política cultural oficial de la dictadura y de la democracia. Op. Cit., MARZO, *¿Puedo hablarle...*, pp. 165-167.

18 SUBIRATS, Eduardo, «Transición y espectáculo», en SUBIRATS, Eduardo (Ed.), *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 74-82. «El signo distintivo de la nueva política era un hedonismo *sui generis*, plenamente identificado con los valores narcisistas del consumo de masas, y adornado con la gesticulación neovanguardista de una falsa aristocracia intelectual».

19 ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo, «Panorama, a primera vista, de cuatro décadas de pintura aragonesa (1949-1990)», en GARCÍA GUATAS, Manuel y ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo, *Colección de Arte Cortes de Aragón. «A primera vista», 20 abril-15 junio 1990*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1999, p. 63.

20 ORTEGA, Javier, *Los años de la ilusión. Protagonistas de la transición. Zaragoza 1973-1983*, Zaragoza, Mira Editores, 1999, p. 124. «[...] Con la llegada de los ayuntamientos democráticos, en 1979, surgen las concejalías de Cultura Popular, la cultura en los barrios, las semanas culturales, las jornadas culturales, la primavera cultural, los ciclos de introducción a la música, las comisiones de cultura, el interés y las inversiones para recuperar el patrimonio artístico-cultural [...]».

21 VIDAL CLARAMONTE, María del Carmen África, *Pintura postmoderna española*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1991, pp. 38-40.

22 LLORENS SERRA, Tomás, «El arte español de los 80: una visión polémica», en VV. AA., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Fundación Argentaria, Visor Dis, 1998, pp. 111-112. En palabras de Kevin Power, reproducidas por Llorens «En el contexto político actual la cultura se ha revelado como una inversión relativamente barata pero muy rentable, ha puesto en evidencia con total eficacia el espíritu del cambio. No quiero sugerir que haya existido una cínica manipulación, sino simplemente una promoción apresurada y absolutamente desmedida. No hace falta decir que si la creación de 17 gobierno autónomos frivolisó inevitablemente la política, mucho más y de modo más grotesco, frivolisó la cultura. Los años 80 se inventaron casi de la noche a la mañana, la creatividad boyante que los caracterizó, y con ello tal vez perjudicaron la aparición mucho más tentativa y vulnerable de algo que podría haber supuesto una primera aproximación a los cambios psicológicos, sociales y económicos, que entre tanto se estaban produciendo».

23 VILLASPESA, Mar, «Síndrome de mayoría absoluta», en *Arena Internacional del Arte*, n.º 1, 1989, p. 83.

de los años ochenta sería traicionar el pensamiento crítico [...] Pero el ser negativo falsearía también ciertas realidades que empiezan a ser palpables».<sup>24</sup>

Con la mirada puesta en la necesidad de situarse a la altura de los centros artísticos internacionales, el Estado, las Comunidades Autónomas y también el sector privado se entregaron con fruición y celeridad a la creación de un entramado sobre el que levantar el engranaje cultural de España.<sup>25</sup> La Feria de ARCO, con su edición inaugural en 1982, sería uno de los primeros pasos dados en este sentido, aunque le había tomado la delantera la feria Arteder, celebrada en Bilbao en 1981.<sup>26</sup> También en 1982, un jovencísimo Miquel Barceló participaba en la Documenta 7 de Kassel y se publicaba el primer número de *Lápiz*, a la que le seguirían en los años venideros otras revistas como *Arena Internacional del Arte*. En 1983, se asistía a la creación del PEACE (Programa Estatal de Acción Cultural en el Extranjero), una agencia creada por el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Asuntos Exteriores, destinada a la exportación y difusión del arte español en el panorama internacional y que recordaba muy mucho a la que ya había puesto en marcha el régimen franquista en los cincuenta.<sup>27</sup> A un ritmo acelerado, España estaba tratando de incorporar a su programación cultural los grandes acontecimientos que marcaban la agenda artística internacional; a la feria de arte contemporáneo, y siguiendo la estela de las grandes bienales internacionales, se sumaba la creación en 1983 de *Preliminar. Bienal Nacional de las Artes Plásticas*, dedicada a los «artistas jóvenes por su experimentación artística y no por su edad cronológica»,<sup>28</sup> aunque la guinda del pastel la pondría la inauguración del Centro de Arte Reina Sofía en 1986, el primero de los centros de arte contemporáneo<sup>29</sup> que a partir de esta fecha comenzaron a proliferar en el país.

La labor desarrollada desde el ente público, a través de ferias, exposiciones, bienales, becas y adquisición de obra para la creación de colecciones públicas, se completaba con la intensa actividad desempeñada desde el ámbito de la iniciativa privada; la obra social de las Cajas de Ahorros, instituciones privadas sin ánimo de lucro y las galerías contribuyeron a la introducción de la creación artística internacional más reciente,<sup>30</sup> además de ejercer de plataforma de impulso de la joven promoción de artistas españoles.<sup>31</sup> En un breve espacio de tiempo, y por la confluencia de la acción pública y privada, se había producido en el país una rapidísima transición cultural a la que el panorama internacional asistía sorprendido y fascinado.<sup>32</sup> El entusiasmo despertado en los ochenta fue serenándose conforme avanzaba la década y se aproximaban los noventa que, con los grandes proyectos nacionales en que se encontraba inmerso el país (los Juegos Olímpicos de Barcelona '92, la Exposición Universal de Sevilla '92 y la Capital Cultural Europea de Madrid), representaban el inminente fin de la fiesta iniciada en los ochenta.<sup>33</sup>

24 Ibidem.

25 BREA, José Luis (Ed.), *El punto ciego. Arte español de los años 90. Spanish art of the 90's*, Salamanca, Kunstraum Innsbruck, Junta de Castilla y León, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, p. 12.

26 Op. Cit., CALVO SERRALLER, *España. Medio siglo...*, p. 1097.

27 Op. Cit. MARZO, ¿Puedo hablarle..., p. 183.

28 Op. Cit., CALVO SERRALLER, *España. Medio siglo...*, p. 1190.

29 VV. AA., «La nueva actividad institucional en España», en *Arena Internacional del Arte*, n.º 1, 1989, pp. 8-11.

30 Op. Cit. GUASCH, *El arte último...*, pp. 310-312.

31 Ibidem, pp. 313-314.

32 Op. Cit., BREA, *El punto...*, p. 11.

33 Op. Cit., LLORENS, «El arte español de los 80...», p. 107. Para Llorens, la década de los ochenta se prolongaría también hasta la mitad de la década de los noventa: «[...] el arte de los 80 claramente continúa al menos hasta 1992; no hay cambios entre 1988 y 1992 incluido, es decir, hasta 1993. En algún momento entre 1993-95 se ha producido el cambio».

## 2.1. Una aproximación al panorama artístico de Zaragoza durante la democracia

En respuesta a lo que habían sido las demandas de la década anterior y de acuerdo con las políticas que se empezaban a implantar en España, los nuevos gobiernos local, provincial y autonómico pusieron en marcha toda una serie de medidas y actuaciones encaminadas a promocionar el arte y la cultura.<sup>34</sup> En concreto, se insistía en la importancia de impulsar una labor de descentralización que acercara la cultura a los barrios periféricos y los pueblos, fomentar la participación ciudadana en la toma de decisiones relativas al ámbito cultural y la promoción de la cultura a través de una amplia oferta de actividades a la medida de los diversos intereses de la sociedad.

Uno de los más activos en este sentido fue el Ayuntamiento de Zaragoza que, atendiendo a los aspectos organizativos de la política cultural local, planteó la creación del Consejo Municipal de Cultura en 1981<sup>35</sup> (contemplaba la participación activa de los ciudadanos en la política cultural de Zaragoza) y las Comisiones de Cultura<sup>36</sup> (permitían a cada uno de los barrios de la ciudad organizar sus propias actividades). Estas medidas se completaba con la creación de una red de infraestructuras integrada por centros museísticos, nuevos espacios culturales y salas de exposición, además de un Plan de Casas de Juventud<sup>37</sup> y otro de Centros Cívicos y Casas de Cultura,<sup>38</sup> que fueron alojados en edificios históricos rehabilitados con tal fin o en edificios construidos *ex professo*.<sup>39</sup> Por citar algunos ejemplos, el ayuntamiento planteó la creación de un museo dedicado a Pablo Serrano en el Torreón Fortea y de otro dedicado a Pablo Gargallo en el Palacio de Argillo, aunque finalmente solo materializó el dedicado al escultor de Maella. El número de salas de exposición municipales también experimentó un considerable aumento al incorporar nuevos espacios como la Lonja, que hasta entonces había tenido un uso polivalente, la sala de exposiciones del Museo Pablo Gargallo, la sala García Condoy, los Depósitos del Pignatelli y la sala Arte Joven, a los que se sumaron en la década de los noventa la sala del Torreón Fortea, la sala Juana Francés en la Casa de la Mujer y los espacios expositivos del Palacio de los Morlanes y del Palacio de Montemuzo. Habría que sumar aquellas correspondientes a la iniciativa de la DPZ, la DGA y las Cortes, que inauguraron como nuevas salas de exposición el Palacio de Sástago, la sala Hermanos Bayeu y la sala de la Aljafería respectivamente. Las artes escénicas y musicales<sup>40</sup> experimentaron de la misma manera un fuerte impulso gracias a la aparición de nuevos equipamientos como el Teatro del Mercado,<sup>41</sup> fruto de la rehabilitación del antiguo mercado de pescados, la municipalización del Teatro Principal en 1981<sup>42</sup> y la construcción

34 La actividad desarrollada en este periodo, así como los artistas que la protagonizaron, aparecen referidas en LOMBA SERRANO, Concepción, *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, Ibercaja, 2002, pp. 293-315.

35 A.M.Z. Expediente Caja 12583 Expediente 10245/81. ZAPATER, Alfonso, «Ha sido creado el consejo municipal de Cultura», en *Heraldo de Aragón*, 22 de mayo de 1981, p. 7.

36 A.M.Z. Caja 12586 Expediente 16993/81.

37 A.M.Z. Caja 12588 Expediente 19863/81.

38 SANCHO SORIA, Fernando, «Avance de plan de creación de casas de cultura y centros cívicos», en *Heraldo de Aragón*, 28 de febrero de 1981, p. 7; ANÓNIMO, «Proyectos de Casas de Cultura para la ciudad y sus barrios», en *Heraldo de Aragón*, 29 de julio de 1981, p. 9; REDACCIÓN, «El plan de creación de casas de cultura y centros cívicos», en *Heraldo de Aragón*, 2 de agosto de 1981, p. 11.

39 GARCÍA-NIETO, Luis, «Infraestructura municipal y equipamiento cultural en Zaragoza», en *Aragón Cultural*, n.º 4, segunda época, diciembre 1986, pp. 53-63.

40 ORTEGA, Javier, *Los años de la ilusión. Protagonistas de la transición. Zaragoza, 1973-1983*, Zaragoza, Mira Editores, 1999, pp. 260-261.

41 REDACCIÓN, «Inauguración del Teatro de Mercado de Pescados», en *Heraldo de Aragón*, 24 de abril de 1983, p. 5.

42 «El Teatro Principal», en *La caja transparente*, n.º 1, Zaragoza, Patronato Municipal del Teatro Principal y Delegación de Cultura y Festejos del Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza, p. 22.

de nuevas instalaciones como los teatros al aire libre<sup>43</sup> de los barrios de Delicias y de La Paz, el popular Anfiteatro del Rincón de Goya en el Parque Primo de Rivera y el Auditorio de Zaragoza.

Durante estos años asistimos también, por parte de la iniciativa pública, a un deseo de fomentar la creación artística en sus distintas vertientes, si bien fueron las manifestaciones plásticas las que centraron la atención de los responsables públicos que, con la intención de «Recuperar la condición de las instituciones como promotoras de las artes plásticas contemporáneas»,<sup>44</sup> promovieron la actividad expositiva y la convocatoria de concursos y becas. En los ochenta, el ayuntamiento creaba el Premio de Escultura Pablo Gargallo, la Feria de Artistas de Zaragoza, la Feria Nacional de Cerámica Creativa, con su correspondiente Premio de Cerámica Creativa, y el festival En la Frontera dedicado al arte actual más transgresor; en el caso de la DPZ, hemos de señalar el Premio Santa Isabel de Portugal y la Muestra de Arte Joven, mientras que la DGA impulsó el Certamen Juvenil Aragón de Artes Plásticas. No podemos olvidar tampoco la adquisición de obras por parte de las instituciones públicas; nos encontramos con que las Cortes de Aragón y la Diputación General de Aragón iniciaron sendas colecciones de arte contemporáneo, en las cuales se inclinaron preferentemente por la creación de jóvenes artistas que «ni iconográfica ni temáticamente tenían nada que ver con el significado o función de la nueva institución, ni con hechos singulares de la historia pasada o presente de Aragón»,<sup>45</sup> una observación que hacemos extensiva al caso de la pintura mural, como apuntamos más adelante.

Conforme estas salas oficiales abrían sus puertas, iban apareciendo en la ciudad nuevos espacios culturales y de ocio en forma de galerías, salas de exposición de asociaciones, de entidades bancarias y de pubs que convirtieron a los ochenta en la época dorada de las galerías en Zaragoza,<sup>46</sup> que acogía desde espacios de reconocido prestigio y trayectoria estable a otros más modestos de breve existencia. De esta realidad dejó constancia la crítica artística del momento al realizar un balance de la actividad expositiva desarrollada en la ciudad durante 1987:

Sin precisar el número, puesto que existen varios locales que exponen accidentalmente o con intermitencia; llegamos casi al medio centenar de salas. [...] Quizá haya exceso de sitios marginales, aunque resulta imprescindible, desde luego, experimentar sistemas alternativos. [...] Ninguno sobra, aunque quizás andemos cerca de los máximos posibles.<sup>47</sup>

De entre los muchos espacios abiertos en la época, uno de los más característicos de lo que fue el espíritu de los ochenta lo encontramos en la provocadora galería *Pata Gallo*,<sup>48</sup> continuadora de la aventura iniciada por Sergio Abraín en 1978 con la sala *Caligrama*,<sup>49</sup> a la que se sumaría, entre otras muchas, la galería *Miguel Marcos*, *Spectrum-Sotos*, dedicada a la fotografía, o *Alfama*. Fuera

43 Op. Cit., ORTEGA, *Los años...*, p. 260.

44 DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., «I Salón de Otoño: un punto y a parte para la renovación artística aragonesa», en *Heraldo de Aragón*, 1 de septiembre de 1985, p. 13.

45 GARCÍA GUATAS, Manuel, «Una mirada sobre la colección de pintura de las Cortes de Aragón», en Op. Cit., GARCÍA GUATAS y ROMERO SANTAMARÍA, *A primera vista...*, p. 19.

46 ALVIRA BANZO, Fernando, «Una mirada a los ochenta en Aragón», en *Los ochenta, algo más que una década. VII Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte*, Huesca 25, 26 y 27 de noviembre de 1994, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1994, pp. 11-35.

47 ANÓNIMO, «Exposiciones, arte y artistas en 1987», en *Heraldo de Aragón*, 3 de enero de 1987, p. 45.

48 ANÓNIMO, «Inauguración de la galería de arte Pata Gallo», en *Heraldo de Aragón*, 28 de diciembre de 1982, p. 10. Sobre la galería Pata Gallo, ver Sergio Abraín, *Pata Gallo y Caligrama. Espacios de una década, 1978-1988*, Palacio de Vástago, Zaragoza, 22 febrero-6 abril 2008, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2008.

49 Ibidem.

del ámbito de las galerías, uno de los principales acontecimientos del mundo cultural aragonés lo constituyó el nacimiento en 1985 de la Fundación Pablo Serrano, creada por el propio escultor con la intención de ofrecer un espacio de exposición y de talleres de creación para artistas. En 1994, y después de una larga polémica, tenía lugar la inauguración del museo que, sin embargo, asistía en 1995 a la disolución de la fundación.

Fue también muy habitual que la labor de difusión cultural se encauzara a través de los pubs y cafeterías de la ciudad que, siguiendo la labor iniciada por la *Taguara* en los setenta, acogían exposiciones a las que en ocasiones se podía sumar, dependiendo de las características del local, la celebración de conciertos y de representaciones teatrales, de modo que los pubs terminaron convirtiéndose en un escenario más del «tinglado» artístico zaragozano, donde se daban cita músicos, literatos y artistas. Uno de los pioneros y más populares de la ciudad fue el *Bonanza*, «[...] espacio donde se puede ver pintura y fotografía de tantos nombres conocidos, local en el que tan a gusto se charla de arte, y que es ya casi una institución entre los artistas zaragozanos».<sup>50</sup> Al *Bonanza* se fueron sumando, durante el discurso de los ochenta y los noventa, otros lugares como el *Café de la Infanta*, el *Café Espejo*, *Modo* o *M-tro*,<sup>51</sup> donde también se celebraban con cierta regularidad muestras que, por lo general, no tenían una especial relevancia, pero que contribuían a alimentar el ambiente cultural de la ciudad.

El conjunto de las iniciativas señaladas ejercieron un efecto favorable en la atmósfera cultural de la ciudad, que asistía a un momento de ebullición que le valió ser elegida para acoger la preliminar de la 1.ª Bienal Nacional de las Artes Plásticas por ser, en palabras de los organizadores, «una capital que últimamente está dando unas muestras extraordinarias de inquietud cultural».<sup>52</sup> Sin embargo, y al igual que señalábamos en el ámbito nacional, nada es para siempre y tampoco la intensidad de los ochenta, que se fue desinflando o, si se prefiere, se fue normalizando, hacia el final de la década. Muchas de las galerías y de los pubs con espacio expositivo abiertas al abrigo del entusiasmo de los ochenta desaparecieron, y lo mismo sucedió en el caso de los premios y certámenes de iniciativa pública, de los que han sobrevivido CERCO o el Premio Santa Isabel de Portugal como los más importantes.

### 3. Y tras los nubarrones, todo se llenó de color.

#### La «invasión» de la pintura mural tras la llegada de la democracia

*Los años pintados*<sup>53</sup> o «una década multicolor», como aparece en el catálogo de Carlos Alcolea, son algunos de los apelativos empleados para referirse al panorama cultural de la década de los ochenta en España, adjetivos del mismo modo aplicables a la manera en cómo las calles, monumentos y edificios del país se llenaron de color gracias al conjunto de pinturas murales realizadas en aquellos años. Daba comienzo un nuevo capítulo dentro de la práctica de la pintura mural en la

50 M.M., «Café Espejo: García Maya», en *Heraldo de Aragón*, 18 de junio de 1987, p. 18.

51 A.A., «Simultáneas en M-tro», en *Heraldo de Aragón*, 19 de marzo de 1987, p. 14. M-tro acogía tres espacios expositivos denominados *Santuario*, *Expresión* y *Plataforma del Cómic*, de las cuales ésta última estaba dedicada a la creación mural sobre un panel instalado en una de las paredes del bar.

52 Op. Cit. CALVO SERRALLER, *España. Medio siglo de...*, p. 1190.

53 Este es el título de la exposición celebrada en Zaragoza y comisariada por Juan Manuel Bonet a partir de la colección del galerista Miguel Marcos, donde se recoge la obra de algunos de los pintores más representativos de la segunda mitad de los setenta y de los ochenta en España. BONET, Juan Manuel (Comisario), *Los años pintados. Palacio de Sástago 4 octubre-27 noviembre 1994*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994.



segunda mitad del siglo xx, determinado, una vez más, por las circunstancias en que se encontraba el país y que, en esta ocasión, correspondían al afianzamiento de la democracia después de la fase de transición; la coyuntura política, social y cultural de los ochenta era distinta y, en consecuencia, los factores que dieron lugar a la pintura mural y la pintura mural misma fueron también distintos a los planteados hasta ese momento. Este nuevo periodo iba a convertirse en el más importante, no solo por la cantidad de obras realizadas en estos años, sino también por el hecho de que por primera vez convivirán, en un mismo tiempo, la pintura mural en el espacio urbano, en edificios oficiales y en lugares de ocio, contraponiendo diferentes modos de entender una misma manifestación artística.

Cuando nos referimos a la pintura mural en los ochenta tenemos que hablar de dos aspectos que resultaron decisivos para el desarrollo de dos manifestaciones, a priori, tan distintas entre sí como son la pintura mural en el espacio urbano y aquella realizada en edificios públicos: por un lado, la necesidad de dar alojamiento a los nuevos servicios culturales y organismos políticos, tanto de escala local como autonómica, creados con el nuevo régimen democrático y, por otro lado, la necesidad de intervenir con urgencia en la recuperación de un degradado casco histórico zaragozano. En la conjunción de ambos factores reside una de las claves esenciales a la hora de explicar la proliferación de la pintura mural en los primeros quince años de democracia, tanto en Zaragoza como en el resto del país.

Una de las situaciones que se plantearon con el arranque de los nuevos gobiernos democráticos fue la falta de espacios donde ubicar los nuevos servicios creados o pendientes de ser creados desde el ámbito local y autonómico, correspondientes, sobre todo, a los sectores cultural y político. Esta necesidad fue especialmente evidente en el caso de los órganos surgidos a partir de la declaración del Estatuto de Autonomía de Aragón, es decir, la Diputación General de Aragón y las Cortes de Aragón, que tuvieron que buscar una localización apropiada donde alojar las sedes institucionales de ambos poderes, así como a sus servicios administrativos. Algo diferente fue el caso del Ayuntamiento de Zaragoza, que se dedicó a impulsar la creación de un entramado cultural integrado por centros museísticos, espacios culturales, salas de exposición y un Plan de Centros Cívicos y Casas de Cultura<sup>54</sup> con los que, en respuesta a las demandas de la década anterior, buscaban introducir la cultura en la vida cotidiana de la ciudad en su conjunto, incluidos los barrios; era éste un plan ambicioso que, sin embargo, requería un número de inmuebles del que carecía el Ayuntamiento.<sup>55</sup> Para salvar la ausencia de infraestructuras se optó, tanto en el ámbito municipal como en el autonómico, por dos vías distintas pero complementarias; la primera de ellas contemplaba la construcción de edificios de nueva planta, mientras que la segunda planteaba la compra de edificios históricos para, posteriormente, ser rehabilitados y adaptados a su nuevo uso,<sup>56</sup> una opción que venía a coincidir con el preocupante estado de conservación que mostraba el casco histórico zaragozano.

54 SANCHO SORIA, Fernando, «Avance de plan de creación de casas de cultura y centros cívicos», en *Heraldo de Aragón*, 28 de febrero de 1981, p. 7; ANÓNIMO, «Proyectos de Casas de Cultura para la ciudad y sus barrios», en *Heraldo de Aragón*, 29 de julio de 1981, p. 9; REDACCIÓN, «El plan de creación de casas de cultura y centros cívicos», en *Heraldo de Aragón*, 2 de agosto de 1981, p. 11.

55 Op. Cit., GARCÍA-NIETO, «Infraestructura municipal...», pp. 53-63.

56 La necesidad de crear espacios donde instalar los nuevos servicios fue una realidad común a todo el país, solucionada por los mismos cauces de rehabilitación y construcción. Dada la importancia que llegó a alcanzar en términos cuantitativos, este tipo de actuaciones fueron sometidas a análisis en Galicia mediante la organización de un congreso donde se reflexionó sobre la arquitectura institucional llevada a cabo en la democracia, haciendo referencia también al 1% cultural y la inclusión de creaciones artísticas dentro de estos espacios, SOBRINO MANZANARES, M.<sup>a</sup> Luisa, «A dotación do 1% para artes plásticas, historia frustrante dunha lei» en BALTAR TOJO, Rafael *et al.* (Dir.) *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional, Actas volume I*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1991, pp. 50-52.

El fuerte crecimiento demográfico experimentado por los flujos de inmigración de los años sesenta, el afán especulativo de los setenta y la dejadez por parte de los dirigentes, habían sumido al conjunto del centro histórico zaragozano en un estado de acuciante y progresivo deterioro que afectaba a una importante nómina de inmuebles de considerable valor histórico y artístico; además de proyectar una imagen decadente y gris de la urbe, esta realidad amenazaba con la posibilidad de seguir perdiendo algunos de los bienes más importantes. Desde la segunda mitad de los 70, esta situación empezó a ser denunciada en la prensa diaria a través de artículos y columnas de opinión que advertían del deplorable estado de conservación que mostraba el corazón de la ciudad y algunos de sus monumentos más significativos; su realidad cotidiana estaba protagonizada por los derribos de inmuebles, la presencia de viviendas en pésimas condiciones de habitabilidad, la acumulación de basura y escombros, por no hablar de la degradación social que sufría como consecuencia del abandono al que estaba sometido:

[...] La ciudad está en ruinas; pero no solo los edificios, que sería efecto lógico del tiempo, sino su carácter, su alma, ese espíritu que la hace ser lo que es y no otra. Y esto es rematadamente malo, porque se nos está yendo Zaragoza [...].<sup>57</sup>

Lejos de ser una reacción aislada, este ambiente de concienciación que comenzaba a vivirse en la ciudad se enmarcaba dentro un contexto internacional de sensibilización de la sociedad que, desde la década de los setenta y a raíz de los grandes cambios políticos, sociales y culturales acontecidos durante el último siglo, empezó a desarrollar un manifiesto interés por el Patrimonio y los valores que éste encerraba.<sup>58</sup> Todo ello se tradujo en un ánimo conservacionista, especialmente atento a la problemática sufrida por los cascos históricos que, desde finales de los setenta y durante los ochenta, se fue plasmando en la redacción de documentos como la Carta de Toledo de 1986 (Carta Internacional para la Conservación de las Ciudades Históricas) o en la Carta de Washington de 1987 (Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas Históricas), por citar algunos ejemplos. En España, lo favorable del ambiente internacional unido a las condiciones políticas y culturales intrínsecas dieron lugar a un intensa labor restauradora que comenzó de la mano del Ministerio de Cultura con un amplio programa de intervenciones, desarrollado entre 1980 y 1985 y enfocado «como un servicio público, es decir, procurando la puesta en uso del mayor número de monumentos o edificios históricos vacantes y atendiendo con mayor interés las solicitudes de restauración de edificios destinadas a un uso público»;<sup>59</sup> una condición que seguirá presidiendo buena parte de las rehabilitaciones llevadas a cabo en España durante esta década. Aunque el pistoletazo de salida lo dio el Estado, fueron las Comunidades Autónomas<sup>60</sup> las que impulsaron con mayor fruición la restauración monumental: era necesario redescubrir, recuperar y revalorizar los valores del territorio y para ello, uno de los medios más apropiados se encontraba en la restauración de monumentos, así como en la rehabilitación de los centros históricos. El caso

57 CARRETE, «Una ciudad en ruinas», en *Heraldo de Aragón*, 16 de enero de 1980, p. 8.

58 BALLART, Josep, *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 231.

59 HUMANES BUSTAMANTE, Alberto, *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico (1980-1985)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990, p. 15.

60 Para Ballart el proceso de descentralización iba acompañado de un fenómeno de recuperación y exaltación del patrimonio histórico-artístico, quizá como un modo de reivindicar los valores y la identidad propios: «lo que en términos político administrativos se ha designado como regionalización, en términos culturales querrá decir redescubrimiento del territorio», Op. Cit., BALLART, *El patrimonio histórico y arqueológico...*, p. 231.

aragonés<sup>61</sup> no fue una excepción en este sentido y prueba de ello es la labor emprendida en el ámbito autonómico y local en la década de los ochenta. La sensibilización reinante a nivel nacional fructificaba en 1978 en la propuesta de la Dirección General de Patrimonio Artístico y Museos de incoar expediente para la declaración del centro histórico de Zaragoza como conjunto de interés histórico-artístico.<sup>62</sup> Esta iniciativa en nada afectó a la situación del casco histórico, que continuó olvidado hasta el cambio de gobierno efectuado en el Ayuntamiento de Zaragoza en 1979. La nueva corporación intentaría poner solución a esta problemática mediante la redacción de un Plan Especial del Centro Histórico,<sup>63</sup> que incidía en la necesidad de mejorar sus condiciones de habitabilidad, para lo cual se planteaba el descongestionamiento del tráfico en favor de la creación de nuevas plazas y zonas peatonales con las que fomentar un entorno más humano, la adaptación de las viviendas y de los diferentes barrios a las condiciones de vida actuales o la potenciación del carácter residencial y la instalación de equipamientos socio-culturales en detrimento de la presencia de oficinas y centros comerciales. Asimismo, el plan contemplaba la necesidad de salvaguardar el carácter histórico-artístico del casco a través de la conservación de los principales monumentos y del entorno ambiental, configurado por el conjunto de edificios y de calles; la catalogación del patrimonio inmobiliario era el primer paso para asegurar su protección y pervivencia, apoyada además en la restauración de los principales edificios, a los que se les daría un nuevo uso, y en la creación de políticas dirigidas a fomentar la rehabilitación de inmuebles con un fin residencial o como equipamiento colectivo.<sup>64</sup>

Junto con la redacción del Plan Especial del Centro Histórico, el Ayuntamiento emprendió la restauración de algunos de los monumentos más destacados de la ciudad, algunos de los cuales, al no ser de propiedad municipal, fueron adquiridos por el consistorio.<sup>65</sup> El objetivo de esta actuación era proceder a su rehabilitación<sup>66</sup> para salvarles de su posible desaparición y, muy especialmente, para disponer de toda aquella serie de infraestructuras que el ayuntamiento no poseía y que requería para cabida a aquellos servicios municipales y nuevos proyectos culturales a los que, precisamente, nos referíamos líneas más arriba. Además, al dotarles de uso se garantizaba la futura salvaguarda del monumento y se favorecía la regeneración del casco histórico, gracias a la presencia de espacios socioculturales que podrían dinamizar la actividad en su entorno urbano.<sup>67</sup> Esta observación, unida al

---

61 PANO GRACIA, José Luis (Coord.), *Intervenciones en el patrimonio histórico-artístico de Aragón*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1993.

62 Boletín Oficial del Estado, Resolución 11095 del 26 de abril de 1978.

63 Biblioteca Municipal de Zaragoza, OFICINA PLANEAMIENTO, S.L., *Plan Especial Centro Histórico de Zaragoza. Información para participación pública en el avance*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1981; B. M. Z., *Plan Especial del Casco Histórico de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1982.

64 *Ibidem*.

65 La actuación más importante fue la conocida como Operación Cuarteles, desarrollada entre 1973 y 1980, por la cual el Ayuntamiento adquiría los cuarteles que el Ministerio de Defensa tenía en la ciudad. Paralelamente, se fueron comprando algunos de los monumentos histórico-artísticos más importantes del casco como el Palacio de Argillo, el Torreón Fortea, la Casa de los Morlanes, la Casa Palafox o el Palacio de Montemuzo. Para conocer más sobre el caso de la Operación Cuarteles, remitimos a MARTÍNEZ MOLINA, Javier, «Aproximación histórica a la “Operación Cuarteles” de Zaragoza», en Op. Cit., GARCÍA GUATAS, LORENTE, YESTE, *XIII Coloquio de Arte...*, pp. 377-393.

66 Op. Cit., GARCÍA-NIETO, «Infraestructura municipal...», p. 53.

67 Los dirigentes políticos eran conscientes de esta posibilidad lo que les condujo a plantear estas actuaciones como un medio con el que alcanzar la recuperación del casco histórico. Esta posición queda patente en las palabras referidas en relación a la posible conversión del Torreón de Fortea en un museo dedicado a Pablo Serrano: «planteando de futuro una ciudad humana [...] [donde] los ciudadanos recuperen ese ágora natural, que es el centro de la ciudad, recuperen ese centro que todavía puede ser salvado y que no cabe duda que a ello pueden contribuir de una forma decisiva actuaciones municipales, como la implantación de este museo [...]»

interés por ampliar el número de servicios culturales, determinó que los edificios de propiedad municipal habidos en el casco histórico se dedicaran en su totalidad a usos vinculados con la actividad cultural, de modo que el antiguo Mercado de Pescados dio paso al Teatro del Mercado, el Palacio de Argillo se convirtió en Museo Pablo Gargallo, el Torreón Fortea se rehabilitó como sede del Servicio de Cultura Municipal y sala de exposiciones, la Casa de los Morlanes acogió, entre otros usos, la Filmoteca de Zaragoza y una sala de exposiciones y el Palacio de Montemuzo pasó a ser el archivo municipal de la ciudad y a albergar una sala de exposiciones. Sin embargo, la repercusión que estas actuaciones tuvieron en el devenir del casco histórico fue desigual, no siempre efectiva y en ocasiones rodeada de polémica por los criterios aplicados en la restauración monumental. No sólo no se alcanzó la rehabilitación del conjunto del casco histórico, sino que en determinadas áreas siguió acentuándose su degradación social, al tiempo que avanzaba el deterioro urbanístico y arquitectónico. Aunque fue el más activo en este sentido, el ayuntamiento no estuvo solo en su tarea; la labor de rehabilitación emprendida desde el órgano de poder municipal estuvo acompañada por las actuaciones de las recién creadas Cortes de Aragón y Diputación General de Aragón, que también emprendieron acciones semejantes con las que, además de recuperar una parte del patrimonio monumental de la ciudad, obtuvieron un espacio en el que ubicar su sede institucional y sus dependencias administrativas, inclinándose, al igual que en el caso del ayuntamiento, por conjuntos histórico-artísticos como la Aljafería y el Hogar Pignatelli, respectivamente.

Aunque en realidad ejerció un escaso impacto en el desarrollo la pintura mural durante los ochenta, no podemos obviar que, casi al mismo tiempo en que se iniciaba las primeras intervenciones en el casco histórico y sus monumentos, tuviera lugar la aprobación del conocido como «1% cultural». Esta medida, que ya había sido implantada en el Real Decreto 2832/1978 para las obras promovidas por el Estado, fue presentada en el ámbito local en 1982<sup>68</sup> como una moción en pleno municipal impulsada por el Partido Comunista de Aragón, el Partido Comunista de España y suscrita por el PSOE, a la que se adscribieron el resto de grupos políticos (PAR, PTA, UCD).<sup>69</sup> Aprobada en sesión plenaria el 15 de marzo de 1983,<sup>70</sup> pretendía dedicar una parte del presupuesto de las obras de financiación municipal a la realización de «trabajos artísticos, de decoración, adorno o embellecimiento, o a conseguir la plena integración de la misma en su entorno natural». <sup>71</sup> Concretamente, establecía invertir el 1% del presupuesto en el caso de las obras de infraestructuras (abastecimiento de aguas, conducciones eléctricas, saneamiento y obras en calles), el 2% en las labores de mejora en parques, plazas y jardines y el 3% para los trabajos de construcción y rehabilitación de inmuebles,<sup>72</sup> exceptuándose aquellos cuyo presupuesto no excediera los 2.500.000 de pesetas. En el caso de la DGA, la medida fue aprobada en 1987 por medio del Decreto 31/1987 del 1 de abril, estando «destinada a financiar trabajos de conservación y enriquecimiento del Patrimonio Histórico de Aragón o trabajos artísticos de decoración y embellecimiento». <sup>73</sup>

---

68 AZPEITIA, Ángel, «Arte para la ciudad», en «Artes y Letras» suplemento de *Heraldo de Aragón*, 5 de diciembre de 1982, s/p; REDACCIÓN, «Equipamiento artístico para la ciudad», en *Heraldo de Aragón*, 3 de marzo de 1983, p. 7.

69 Libro de Actas del Ayuntamiento de Zaragoza, Sesión plenaria del día 11 de noviembre de 1982, p. 1640.

70 A.M.Z., Caja 15525 Expediente 61517/1982.

71 *Ibidem*.

72 *Ibidem*.

73 B.O.A. 13 de abril de 1987, Decreto 31/1987, de 1 de abril, de la Diputación General de Aragón, por el que se desarrolla el artículo 5.º de la Ley 1/1987, de 13 de febrero, de Presupuestos de la Comunidad Autónoma de Aragón en materia del 1% cultural.

Dentro de este contexto de búsqueda de nuevos espacios, de rehabilitación monumental y de creación del 1% cultural asistimos a la vuelta de la pintura mural, que pasó a estar presente en buena parte de los trabajos de rehabilitación desarrollados en el espacio urbano y en el interior de edificios restaurados, así como también, no lo olvidemos, en aquellos construidos ex profeso, que debían alojar los nuevos espacios culturales y servicios de la administración pública, alcanzando una profusión sin precedentes que convierte a este periodo en uno de los episodios más fértiles del siglo xx respecto a la práctica de la pintura mural en Zaragoza.

### 3.1. La pintura mural en edificios públicos de Zaragoza

Del «Less is more» de Mies van der Rohe se pasó en los sesenta al «Less is bore» de Robert Venturi, que reclamaba una nueva interpretación de la arquitectura que, por contraposición a los principios del Movimiento Moderno, ponía el acento en la introducción de elementos con los que «dar placer, complicación y juego visual a una superficie aburrida». <sup>74</sup> Estos planteamientos cuajaron sobre todo en los setenta y ochenta, momento en que asistimos a un intenso fenómeno de revalorización de la ornamentación, <sup>75</sup> favorecido también por la labor de restauración y rehabilitación arquitectónica, <sup>76</sup> y que dio lugar a la aparición de movimientos como el *New Decorativeness*. <sup>77</sup> Lejos de limitarse al ámbito de la práctica escultórica y pictórica, manifestaciones de muy diversa naturaleza recibieron un impulso considerable al responder a un concepto integral de decoración; así, nos encontramos con un auge en los trabajos de tapiz, vidriera, diseño del mobiliario o forja, además, por supuesto, de la pintura mural, <sup>78</sup> en un primer momento como elemento decorativo de espacios interiores, aunque enseguida comenzó a formar parte también del escenario urbano de las grandes ciudades. <sup>79</sup>

No fue hasta la década de los ochenta cuando el boom de la ornamentación llegó a España donde, dadas las condiciones intrínsecas ya referidas e incluyendo también la situación política, encontraría un terreno abonado que favoreció la intensidad con que se cultivó la pintura mural en estos años por todo el país. <sup>80</sup> Una buena parte de las obras fueron realizadas dentro de edificios históricos rehabilitados por la administración pública con un nuevo uso, aunque no debemos olvidar tampoco aquellos espacios de nueva creación. Ejemplo de ello fueron la cúpula que Miquel Barceló pintó para el antiguo Mercado de las Flores de Barcelona, remodelado en 1986 y reconvertido en sala municipal de teatro y conciertos; la pintura que Lucio Muñoz realizó en 1987 para la Casa del Cordón Palacio de los Condestables de Castilla en Burgos o la intervención de Jordi Teixidor en el techo del Salón de Baile y del salón isabelino del Palacio del Marques de Campo, rehabilitado como Casa-Museo de la Ciudad de Valencia en 1988; recalando en territorio aragonés,

<sup>74</sup> JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, pp. 139-140.

<sup>75</sup> CONWAY, Patricia, JENSEN, Robert, *Ornamentalism. The new decorativeness in architecture & design*, London, Allen Lane, 1983, pp. 1-21.

<sup>76</sup> *Ibidem*, pp. 13-15.

<sup>77</sup> *Ibidem*, pp. 239-285.

<sup>78</sup> PORTER, Tom, *Colour outside*, 1982, The Architectural Press, London, p. 35, «The flatness and implied inviolability of a wall is being questioned by architects. Post-Modernist buildings, for example, are filled with illusion, with some designed to incorporate symbolic graphics on a façade scale».

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>80</sup> CASTILLA GARCÍA, M.<sup>a</sup> Luisa, *A propósito de arquitectura y pintura (1982-1989)*, Granada, Colegio Oficial de Arquitectos de Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1990, s/p.



hemos de referirnos a *Elegía*,<sup>81</sup> la gran pintura mural que Antonio Saura realizó para el techo del vestíbulo de la Diputación Provincial de Huesca, ubicada en este caso en un edificio construido *ex profeso*. Este ambiente favorable a la práctica de la pintura mural se manifestaría, además de en el terreno estrictamente creativo, en otro tipo de actividades como fueron los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, dedicados en 1984 a la «La obra de arte total: integración y desintegración de las artes en la época contemporánea»,<sup>82</sup> o ya en los noventa. y casi a modo de colofón, la exposición *A propósito de arquitectura y pintura (1982-1989)* que, inspirada por la profusión alcanzada durante la primera década de la democracia, reunía una selección de los ejemplos más significativos,<sup>83</sup> al tiempo que reflexionaba sobre el repunte de la pintura mural. Aragón estuvo presente en esta muestra a través de *Elegía*, la obra que Antonio Saura realizó para la Diputación de Huesca, aunque sería en Zaragoza, que no estuvo incluida en la exposición, donde se llevaran a cabo un mayor número de actuaciones relativas a la pintura mural.

En concreto, la práctica de la pintura mural en edificios oficiales de Zaragoza fue retomada en 1984 y se prolongaría hasta 1995; momento en que se da por concluido este fértil periodo de la pintura mural en Zaragoza, así como lo que se considera el arte de los ochenta,<sup>84</sup> coincidiendo con una coyuntura política,<sup>85</sup> relativa en este caso a la crisis de la corporación municipal socialista y su derrota electoral ese mismo año. Un número considerable de pinturas murales fue llevado a cabo a lo largo de estos diez años, en los que podemos diferenciar dos etapas, correspondientes a la década de los ochenta, una fase de auge en la que se emprendieron la mayor parte de las obras y, por otro lado, la década de los noventa, especialmente desde 1992, cuando la práctica del mural comenzó a decrecer fruto de un cúmulo de circunstancias; nos referimos a la desaceleración natural que experimenta todo fenómeno después de un tiempo de actividad, acompañado además, en este caso, de la crisis política local, la económica y el final de las obras de rehabilitación y construcción con las que solventar la carencia de equipamientos. En 1995 se cerraba, por tanto, un periodo prolífico para la pintura mural en Zaragoza que, aunque con posterioridad se ha vuelto a poner en práctica en ocasiones puntuales, ya no ha alcanzado la regularidad ni la intensidad con que se dio en los ochenta y noventa. El hecho de que este periodo álgido de la pintura mural coincidiera con las primeras década de la democracia nos lleva a poner el acento en cómo los capítulos más intensos de la pintura mural oficial se han producido con el arranque de nuevos regímenes políticos, independientemente de su orientación, como un modo de diferenciarse del momento anterior y poner de manifiesto su nuevo ideario, aspecto éste sobre el que volvemos más adelante.

El pistoletazo de salida lo dio La Eneida, pintada por José Luis Cano en 1984 dentro del proyecto de rehabilitación diseñado por Ángel Peropadre para la reconversión del palacio de Argillo en el Museo Pablo Gargallo. A ésta le siguieron en los años siguientes un número considerable de obras, que además venían a coincidir con la práctica de la pintura mural en el espacio urbano, lo que nos permite hablar no solo de una recuperación intensa, como así lo fue, sino de un fenómeno que viene a caracterizar, junto con el impulso de la escultura pública, el discurrir de la Historia del Arte

---

81 Para conocer en profundidad la intervención de Saura, remitimos a SCARPETTA, Guy, *Elegía. Una pintura de Antonio Saura para la Diputación de Huesca*, Barcelona, Polígrafa, 1988.

82 <<http://www.bduimp.es/view.php?idSeminario=2902>>.

83 Op. Cit., CASTILLA GARCÍA, *A propósito...*,

84 Op. Cit., LLORENS, «El arte español de los 80...», p. 107.

85 Ibidem, p. 108. «Los hitos cronológicos que marcan este periodo, que llamamos “los 80”, son, pues, ante todo, políticos».

en Zaragoza durante las primeras décadas de la democracia. A la actuación de Cano en Argillo, le siguió en 1985 Jesús Buisán con un mural para la Escuela Municipal de Música, instalada en el antiguo Cuartel Palafox; entre 1985 y 1987 José Manuel Broto y Jorge Gay pintaron dos murales para el Teatro Principal; Eduardo Salavera, Pedro Giralt, La Hermandad Pictórica y Pascual Blanco intervinieron, entre 1986 y 1987, con la decoración de cuatro cúpulas dentro del proyecto de rehabilitación del Hogar Pignatelli como sede de la Diputación General de Aragón; Jorge Gay realizó una pintura mural en 1987 para las Cortes de Aragón, instaladas en el palacio de la Aljafería; la reforma del Mercado de Pescados como Centro Cívico Delicias contó con la participación en 1987 de Sergio Abraín, Miguel Ángel Arrudi y Miguel Ángel Encuentra; en 1990 Jorge Gay y Margó Venegas intervinieron en el Polideportivo Ramiro Solans con dos murales; José Luis Cano hizo en 1991 tres pinturas para el Torreón Fortea, reconvertido en sede de la Sección de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza; el nuevo Auditorio de Zaragoza se decoró en 1991 con dos pinturas de Jorge Gay, quien al año siguiente realizó otro mural para la Delegación del Gobierno en Zaragoza; José Manuel Broto fue el autor de un gran mural para el Pabellón de Aragón de la Exposición Universal de Sevilla 92; también en 1992, Santiago Arranz pintó dos cúpulas para la Gerencia de Urbanismo, ubicada en El Cubo y, por último, en 1995 intervino con una pintura mural en la rehabilitación de la Casa de Morlanes, convertida en Filmoteca y sede del Centro Cívico del Casco Histórico.

Al abordar el estudio de esta veintena de murales encontramos una serie de aspectos comunes a todos ellos que conceden al conjunto de actuaciones una coherencia e interés como capítulo artístico. Nos referimos, en primer lugar, al hecho de compartir un origen común, derivado de los dos puntos comentados anteriormente, es decir, la necesidad de asegurar la conservación de los monumentos en peligro y de solventar la falta de equipamientos en los que alojar las sedes institucionales y los servicios públicos creados. La pintura mural pasó a formar parte de las tareas de construcción y rehabilitación promovidas desde los organismos públicos para paliar estas carencias, de forma que todos los trabajos de pintura mural realizados en estos años se enmarcaron dentro de las obras emprendidas en este sentido, lo que explica la importancia que alcanzó esta práctica artística en términos cuantitativos. Prueba también del impulso adquirido por la pintura mural fue el hecho de que ésta estuviera presente en la sede de las distintas administraciones públicas, es decir, la Diputación General de Aragón, las Cortes de Aragón, la Delegación de Gobierno en Zaragoza y el Ayuntamiento de Zaragoza, que fue quien financió el mayor número de obras, dada la cantidad de proyectos de construcción y rehabilitación que llevó a cabo.

Además de explicar el desarrollo de la pintura mural fundándonos en la intensa actividad constructora, su auge también debe ser puesto en relación con la situación política de los ochenta, en que se buscaba marcar distancia con el periodo anterior y, con este fin, exhibir una imagen del país acorde con los nuevos tiempos. Nos encontramos ante el comienzo de un nuevo régimen político y, como ya sucediera en la dictadura, la pintura mural recibe un impulso considerable, con la diferencia de que ahora no se concibe con una intención aleccionadora, sino que se trata, sobre todo, de que este conjunto de obras refleje la nueva realidad democrática, algo así como traducir en pintura el ánimo de la joven democracia española para dejar constancia del arranque de un nuevo tiempo; no en vano, eran obras promovidas por los organismos públicos para singularizar sus propias instalaciones y, por tanto, debían ser portadoras del mensaje que la democracia quería trasladar a la sociedad. En este sentido tenemos que referirnos, antes incluso que a los propios murales, a los espacios para los que éstos fueron realizados, al revelar también cuál era la imagen que desde el poder se quería mostrar. Si nos centramos en el caso del ayuntamiento, observamos que, salvo excepciones,

la mayor parte de las pinturas murales estuvieron destinadas a espacios de carácter cultural, lo que evidencia la intención de proyectarse entre la sociedad como un benefactor de la cultura, ofrecer una imagen de cercanía con el ciudadano y sus necesidades, construida sobre los cimientos de los nuevos centros culturales y sus pinturas murales. Este mismo planteamiento de proximidad con la sociedad se trasladaba al caso de las obras realizadas en las sedes oficiales de la DGA, las Cortes, la Delegación de Gobierno o el Ayuntamiento que, como espacios representativos de la democracia, por oposición a lo que fue la dictadura y no sin cierta dosis de idealismo, buscaban reemplazar la idea de edificios institucionales solemnes, presididos por pinturas de narraciones gloriosas, por aquella otra, más afín a los nuevos tiempos, de espacios abiertos a la ciudadanía.

Este mensaje de apertura y de cercanía, que se podía adivinar en la localización de la pintura mural, se confirmaba al contemplar las representaciones abordadas en la misma. El artista era el único dueño de su obra, el único que determinaba cuál sería el tema y cómo le daría forma. Si en la dictadura los pintores no tuvieron más remedio que ceñirse a la representación de los grandes episodios y personajes históricos, en la década de los ochenta su creatividad gozó de absoluta libertad. Olvidando la actitud contestataria que había desempeñado, con especial intensidad, en los últimos de la dictadura, la pintura de los ochenta se refugiaba en «el placer de pintar»,<sup>86</sup> un cambio que se hizo extensivo al ámbito de la pintura mural. Era momento de olvidar el pasado e iniciar una nueva etapa que contemplaban con optimismo, dando rienda suelta a su universo creativo en unas pinturas que no tenían más fin que enriquecer y decorar el espacio en el que se localizaban. La democracia veía reflejado su discurso en estos murales que proyectaban una imagen lozana y desenfadada, por contraposición a todo lo que había significado el Franquismo. Más que de una temática concreta y común al conjunto de pinturas, tenemos que hablar de una serie de notas que por su aparición reiterada a lo largo de las distintas creaciones, vienen a definir buena parte de las características de la pintura mural en la democracia. Nos referimos a su carácter decorativo, al deleite estético a que invitan a través del colorido, de la luminosidad o de la sensualidad que recorren las escenas que protagonizan los distintos murales, radicalmente opuestos a los que observábamos en la dictadura. La presencia generalizada del desnudo, prácticamente inexistente en las obras del franquismo, es otra de las señas que identifican la pintura mural en la democracia; una contemplación natural y libre de juicios, en la que el desnudo transmite una sensación de liberación que se ve potenciada por la presencia de la naturaleza, la otra gran protagonista en las obras de esta época. Con todo este ensamblaje de color, desnudos, luz y naturaleza daban forma a un universo cargado de hedonismo, reflejo en cierta manera del entusiasmo de los ochenta, que constituye el rasgo más distintivo de la pintura mural en esta época. Aún con esto, no podemos afirmar que estas pautas fueran compartidas por el total de las obras realizadas, entre las que podemos encontrar ejemplos, aunque puntuales, de la pintura abstracta de José Manuel Broto, o de representaciones de inspiración geométrica, como era el caso de Arrudi o Abraín. La plena libertad

---

86 Op. Cit. MARZO, ¿Puedo hablarle..., pp. 164, 185-189. Para el autor, la creación de los ochenta se trataba de «[...] una práctica del arte desfuncionalizada de su entramado social, desideologizada, despolitizada y ejercida por un o una artista sin pretensiones de crítica social o cultural, individualista (y emblemática en los adjetivos “joven” y “rebelde”), voluntariamente sometida a las directrices del mercado y acrítica estéticamente». En este mismo planteamiento es el que defiende también José Luis Brea, «[...] emergieron un buen número de jóvenes creadores que soltaron rápidamente lastre, olvidando olímpicamente que España hubiera pasado por período alguno de represión social, política y cultural. Todo lo que pudiera lastrar la memoria de los años difíciles quedó rápidamente atrás, en beneficio de un momento de efervescencia y euforia que a todos nos hizo soñar con un paraíso encarnado en nuestras ciudades, en nuestra “movida”, en Op. Cit., BREA, *El punto...*, p. 12.

creativa de la que gozaba el pintor favorecía su trabajo al tiempo que enriquecía el panorama artístico de la ciudad; si el academicismo había sido la nota dominante en la dictadura, la pluralidad pasaba a ser en la nota dominante de la democracia.<sup>87</sup>

Este punto nos conduce hacia la siguiente idea, el perfil de pintor que protagonizó la práctica del mural. Ya hemos señalado que fueron los jóvenes artistas quienes centraron el protagonismo de la escena creativa nacional, una realidad que, sin embargo, no se dejó notar tanto en el caso de la pintura mural. No se hicieron distinciones a la hora de proceder al encargo de estas obras, que recayeron indistintamente en autores que contaban ya con una trayectoria trazada a lo largo de años, como era el caso, entre otros, de Pascual Blanco, José Luis Cano, Pedro Giralt o Eduardo Salavera, y en aquellos que se encontraban en las primeras etapas de su carrera artística profesional, véase, por ejemplo, Jorge Gay o Santiago Arranz. Tampoco debemos perder de vista a los arquitectos por ser, al fin y al cabo, quienes propiciaron esta recuperación de la pintura mural mediante su decisión de incluir este tipo de trabajos en sus proyectos. De ellos dependería también la autoría de las obras. La colaboración profesional establecida entre arquitectos y artistas estuvo basada en el buen entendimiento y en la libertad creativa, favorecida por el hecho de que, en la inmensa mayoría de los casos, se tratara de encargos directos derivados de la relación de amistad entre arquitecto y pintor. A consecuencia precisamente de esta unión, nos encontramos con que los trabajos de rehabilitación o construcción dirigidos por determinados arquitectos siempre estuvieron acompañados por pinturas murales realizadas por un artista concreto, con el que formaban tándem. Éste era el caso de Ángel Peropadre y José Luis Cano, José M.<sup>a</sup> Ruiz de Temiño y Santiago Arranz o José Manuel Pérez Latorre junto con José Manuel Broto y Jorge Gay, quien también colaboró con Luis Franco y Mariano Pemán, Joaquín Sicilia y José M.<sup>a</sup> Valero. Gracias a que estos arquitectos participaron en un parte importante de los trabajos de restauración y construcción del momento, los artistas vinculados a ellos se convirtieron en los autores protagonistas de la pintura mural de los ochenta, destacando por encima de todos la figura de Jorge Gay, muralista por excelencia del periodo comprendido entre los ochenta y la actualidad.

La pintura mural terminaría convirtiéndose en una de las disciplinas artísticas más favorecidas por el nuevo contexto democrático, a través de la cual podemos explicar la evolución del panorama artístico y cultural local, así como las circunstancias políticas y económicas que atravesó la ciudad a lo largo de los ochenta y los noventa. Fue una experiencia enriquecedora de la que salieron beneficiados arquitectos, pintores, políticos y, cómo no, la propia ciudad. Los arquitectos daban nuevos matices a su obra gracias a la interrelación que se establecía entre arquitectura y pintura; para los pintores, además de un reconocimiento a su producción artística, significó la oportunidad de dar a sus creaciones una dimensión pública y de pasar a formar parte de la historia de un edificio de considerable valor histórico-artístico o cultural; los políticos vieron cumplido su deseo de promocionar la creación artística, un beneficio cultural que iba acompañado de un rédito político al verse tocados por la buena imagen que generaba apoyar a las artes. Y por último la ciudad, que veía cómo se salvaba su patrimonio arquitectónico al mismo tiempo que se enriquecía por medio de este extenso conjunto de pinturas murales, del que podían disfrutar en los distintos centros culturales y de ocio para los que fueron realizados.

---

87 BONET, Juan Manuel, «Sobre la pintura», en Op. Cit., VV.AA., *Pintura española de vanguardia...* p. 127. «Lo primero que salta a la vista en este periodo del arte de los 80 es su heterogeneidad. No es un estilo en el que solamente se encuentre un estilo, dos o tres, sino que va más allá de los estilos; la idea motriz, la idea rectora, es la pluralidad y la convivencia.

### 3.1.1. Entre héroes y profetas: *La Eneida* de José Luis Cano en el Museo Pablo Gargallo

La primera actuación cultural de relevancia emprendida por el Ayuntamiento de Zaragoza tras la llegada de la democracia fue la creación del Museo Pablo Gargallo, no solo por estar dedicado a tan insigne escultor, sino también por ser el primer museo municipal de la ciudad y por localizarse en un inmueble de considerable valor histórico-artístico como era el palacio de los Condes de Argillo. Desde 1946, este palacio renacentista era propiedad de la ONCE, pero en 1976 y obedeciendo a la entidad del mismo, el Ayuntamiento propuso a la organización la compra del inmueble,<sup>88</sup> que pasó a manos municipales en julio de 1977.<sup>89</sup> No se había determinado el uso concreto del edificio, pero sí se tenía claro que sería un fin de tipo cultural. Entre las opciones barajadas se encontraba la de acoger un museo dedicado a Pablo Serrano,<sup>90</sup> aunque no pasó de ser más que una simple propuesta lanzada al aire. En 1978, al tratarse de un Monumento Nacional, el Ministerio de Cultura financió las primeras obras de consolidación, dirigidas por el arquitecto Ángel Peropadre, y encaminadas a frenar el deterioro que sufría el inmueble, firmando al año siguiente un convenio con el Ayuntamiento de Zaragoza, por el cual, el palacio se incluiría dentro del programa de creación de talleres artísticos emprendido por el gobierno central.<sup>91</sup> Finalmente este plan nacional no llegó a fructificar, por lo que el inmueble quedaba de nuevo a la espera de recibir un uso definitivo que se resolvería a raíz del acontecimiento que se produjo el 19 de mayo de 1982, día en el que Pierret Gargallo y el Ayuntamiento de Zaragoza firmaron la donación de la obra del escultor de Maella a la ciudad para la creación de un Museo Pablo Gargallo.<sup>92</sup>

Ángel Peropadre fue también el encargado de redactar el proyecto de rehabilitación del inmueble. Conforme avanzaban las obras, fueron apareciendo nuevas necesidades que obligaron al arquitecto a redactar en 1984 un proyecto reformado en el que informaba, precisamente, de los cambios introducidos y de los imprevistos surgidos, entre los que se encontraba la «aparición de listones de madera claveteados en los límites superior e inferior del friso del salón principal que demostraba la existencia en origen de una considerable superficie de pintura sobre lienzo que lo ornamentaba».<sup>93</sup> A raíz de este hallazgo, y guiado por «el respeto por la historicidad y en consecuencia la introducción del lenguaje expresivo contemporáneo»<sup>94</sup> en un marco histórico, Peropadre, que en un primer momento no había previsto la realización de ningún mural, decidió incluir en la sala «un friso de decoración pictórica»<sup>95</sup> que encargó al pintor José Luis Cano. Fue también Peropadre quien propuso dedicar la obra a una de las grandes epopeyas clásicas, la *Eneida* de Virgilio, elección que justificaba apoyándose en el hecho de que Virgilio brindara su obra a Augusto, fundador de la antigua Caesaraugusta; por otro lado, su origen clásico parecía apropiado para un edificio civil renacentista como el palacio de los Condes de Argillo.

Siguiendo el ejemplo de la pintura que originalmente había presidido el espacio, el mural, de dimensiones considerables, recorrería en todo su perímetro la parte superior de la pared de la estancia,

88 Libro de Actas del Pleno Municipal del día 11 de Marzo de 1976, p. 424

89 Libro de Actas del Pleno Municipal del día 14 de julio de 1977, p. 756.

90 ZAPATER, Alfonso, «El palacio de Argillo puede llegar a convertirse en museo de Pablo Serrano», en *Heraldo de Aragón*, 4 de enero de 1977, p. 7.

91 ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Museo Pablo Gargallo*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994, p. 17.

92 Libro de Actas Pleno Municipal, Sesión del día 19 de mayo de 1982 p. 879.

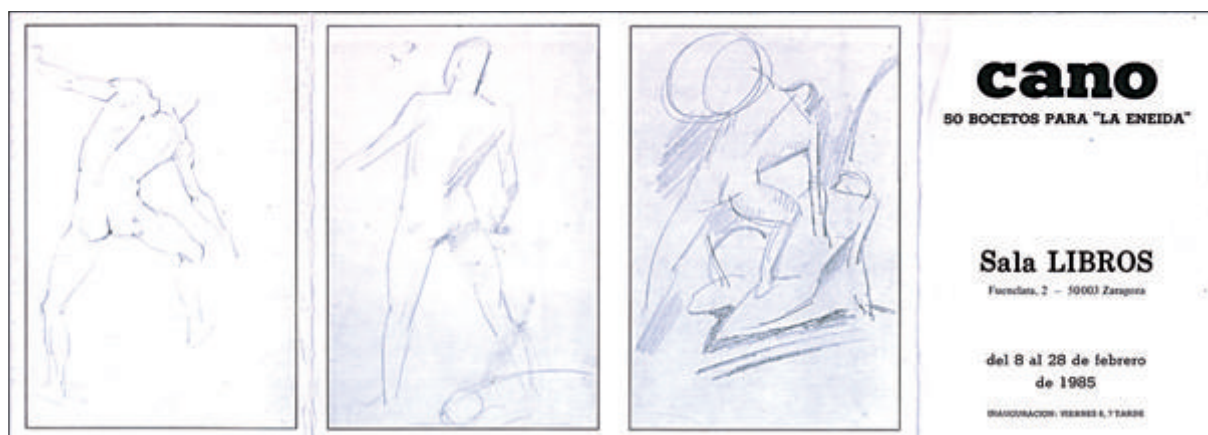
93 A.M.Z., Caja 20246 Expediente 24.448/81.

94 PEROPADRE MUNIESA, Ángel, «Rehabilitación del Palacio de los Condes de Argillo para la instalación del Museo Pablo Gargallo», en *Aldaba. Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Aragón*, n.º 7, 1987, p. 31.

95 A.M.Z., Caja 20246 Expediente 24.448/81.



reconvertida en salón de actos del museo. La longitud y la anchura del soporte resultaban propicias para dar el tratamiento narrativo al que invitaba el tema, si bien la complejidad y la extensión de las aventuras de Eneas obligaban a realizar una versión muy sintetizada, que el pintor resumió en cuatro capítulos, separados entre sí mediante la representación de un personaje en el centro de cada uno de los cuatro paños de la estancia. Una vez establecida a grandes rasgos la composición de la obra, Cano inició el proceso de creación a través de un sinfín de bocetos donde esbozaba las distintas escenas que compondrían el mural. Desarrolló en estos dibujos preparatorios un concienzudo estudio de las figuras protagonistas, realizando aproximadamente 300 dibujos, de los cuales, 50 realizados a lápiz y 12 en acuarela, fueron expuestos en la sala Libros<sup>96</sup> acompañados de cien diapositivas en las que se mostraba todo el proceso de creación. A pesar del intenso trabajo, Cano no trasladó a la obra, realizada en acrílico sobre tabla adherida al muro, las soluciones planteadas en los dibujos sino que prefirió desarrollar una factura más libre y espontánea, en la que los bocetos únicamente fueron una guía a la hora de resolver determinadas escenas o estudios anatómicos.



1. Tríptico de la exposición en la sala Libros (propiedad de José Luis Cano).

El mural arranca en el lado correspondiente a la puerta de acceso con el origen de las aventuras narradas por Virgilio, lo que nos conduce hasta La Iliada. En concreto, la representación parte con la imagen de Laocoonte, quien advirtió de la inconveniencia de introducir el gran caballo de madera dentro de la ciudad de Troya. Junto a él aparece el propio caballo, causa del asedio que al día siguiente sufrió la ciudad y en el que intervino Eneas para frenar el ataque de los griegos. Estos sangrientos combates forman parte de la narración de este capítulo en el mural, que finaliza con la muerte de Héctor a manos de Aquiles y la marcha de Eneas y los suyos que, tras el saqueo de Troya, se ve obligado a abandonar la ciudad e iniciar rumbo hacia Italia, donde le espera un glorioso futuro. Juno, enemiga del troyano, intentará evitar por todos los medios que el héroe llegue a su destino, solicitando a Eolo, a cambio del amor de la ninfa Deyopea, que libere a los vientos para provocar una gran tempestad que haga naufragar sus naves. El dios cumple la petición de Juno, obteniendo la compañía de la ninfa y dejando a la deriva a Eneas y los suyos. Los avatares de Troya, el abandono de la ciudad y las consecuencias del primer infortunio en su viaje a Italia son los instantes que el pintor sintetiza en esta representación donde muestra la imagen de Troya entre llamas, contemplada a lo lejos por Eneas sumergido en las aguas.

96 AZPEITIA, Ángel, «Bocetos para “La Eneida”, de Cano», en *Heraldo de Aragón*, 14 de febrero de 1985, p. 11.

Tras la representación de la figura de Eolo y Deyopea, que actúan como elemento de transición entre el primer y el segundo capítulo, Cano continúa con la narración de la *Eneida*, centrándose en los amores entre Dido y Eneas, que expone en cuatro escenas muy sintetizadas. La representación comienza con el encuentro en las playas de Libia entre Eneas y su madre Venus, encarnada en una virgen espartana con arco, flechas y atuendo de cazadora, que le informa de que las tierras en las que se encuentra pertenecen a la reina Dido. Gracias a las recomendaciones de la diosa, el troyano se dirige al palacio de ésta, que le acoge a él y a sus hombres en una opulenta celebración. Inspirándose en uno de los momentos de este convite, el pintor representa la segunda escena, protagonizada por Eneas narrando sus desventuras y una Dido entregada que escucha encandilada sus palabras. Cano recurre a dos elementos para mostrar el estado de enamoramiento de la reina: la pose reclinada llena de sensualidad y obnubilación por su invitado y los dos niños que aparecen a sus espaldas, Cupido y Ascanio, hijo de Eneas, con los que el pintor representa la treta ideada por Venus para asegurar el buen recibimiento del héroe por parte de la soberana.<sup>97</sup> El amor que hincha el corazón de Dido alcanza también al de Eneas por la acción vengativa de Juno, que propone a Venus la culminación de ese sentimiento. Siguiendo los versos de Virgilio, Cano dedica la tercera de las escenas a la unión amorosa entre el héroe y la reina. Los recursos utilizados para ellos son, una vez más, mínimos pero lo suficientemente descriptivos: un fondo oscuro en referencia a la nocturnidad del momento, sobre el que se aprecian los relámpagos y la boca de la cueva descrita por el poeta. Contrastando con la oscuridad, aparecen en primer plano los níveos cuerpos de los dos protagonistas, que yacen desnudos el uno sobre el otro. La felicidad de la mujer se convierte en desgracia en la cuarta y última escena. La pasión ha despistado a Eneas de su destino, por lo que Júpiter envía a Mercurio para recordarle que su cometido es llegar a Italia. El héroe recoge el mensaje e inicia presto los preparativos de su partida, sin anunciarlo antes a su enamorada, que acaba enterándose de la fatal noticia. La desesperación por la marcha de su amado y su honor mancillado no le dejan más salida que el suicidio. Cano pone punto y final a esta historia con la representación de la muerte de Dido en el patio del palacio, acompañada por dos de sus doncellas que miran el cuerpo inerte de su reina, tumbado sobre una pira y con una daga clavada en su vientre, mientras Iris, por orden de Juno, desciende para liberar su alma. Al fondo se observan las naves alejándose y una figura masculina mirando a sus espaldas, en alusión al propio Eneas.

El siguiente capítulo del mural relata otro de los grandes hechos acontecidos durante el viaje de Eneas a Italia: la bajada al Hades en busca de su padre Anquises, razón por la cual Cano recurre a la Sibila de Cumas, que fue quien propició su entrada al mundo subterráneo y le guió a través del Averno, para separar esta narración de la relativa a su romance con Dido. La representación, que también se desarrolla en cuatro escenas, comienza con la imagen de la Muerte y el bosque del Averno por el que la Sibila conduce a Eneas hasta el Hades. Una vez llegados al destino, el pintor representa la segunda escena protagonizada por los dos elementos más característicos de la entrada al mundo de los muertos: Cerbero con sus tres furiosas cabezas y Caronte, montado sobre su barca tras cruzar a Eneas a la otra orilla, donde se localiza la región habitada por las almas que han sufrido muerte prematura o violenta. Allí se produce el reencuentro entre el troyano y Dido, que «fijos los

---

97 Venus, desconsolada por las penurias sufridas por su hijo y temerosa de que Juno esté tramando una de las suyas, pide a Cupido que tome la forma de Ascanio para insuflar de amor el corazón de Dido y así caer enamorada de Eneas. La presentación de Ascanio-Cupido ante la reina se produce en el banquete de bienvenida, por lo que Cano introduce esta anécdota representando a un niño y al dios alado en alusión a la «doble personalidad» de Ascanio.

ojos en el suelo, vuelve obstinada el rostro» ante las palabras de perdón de su antiguo amante, momento que el pintor evoca en una tercera escena con la pareja situada junto al anciano barquero. Cano pone punto y final a la representación de este segunda gran capítulo con el encuentro en los Campos Elíseos entre Eneas y su padre Anquises, que le muestra la larga y poderosa estirpe que de él crecerá en Italia. Júpiter, acompañado de su águila, marca la transición hacia el último capítulo de este mural, dedicado a los enfrentamientos bélicos protagonizados por Eneas en la península itálica.

En esta cuarta y última parte de la obra, Cano inicia la representación con la llegada del troyano, surcando las aguas y cargado con sus armas, a las tierras del rey Latino, donde, según dictaba la profecía, desposaría a Lavinia. Juno, que sigue pendiente de las aventuras de los troyanos, ordena a la Furia Alecto que siembre en Turno, prometido de Lavinia, la semilla de la discordia para incitarle a declarar la guerra a Eneas y los suyos. La chispa ha prendido y seguidamente se desatan las luchas encarnizadas entre los hombres de Turno y Eneas que, una vez más, cuenta con la ayuda de Venus al hacerle entrega de las armas fabricadas por su padre Marte, escena que Cano incluye en el mural junto a la dedicada a Alecto y Turno. La representación continúa con una imagen de los duros enfrentamientos, sobresaliendo por encima de la montaña de heridos la guerrera amazona Camila, protegida de Diana, que interviene en la batalla montada a caballo, en pose poderosa, mientras observamos a sus espaldas a la ninfa Opis, enviada por la diosa Diana para velar por su vida. La última escena, con la que se pone punto final a este cuarto capítulo, corresponde al momento en que Eneas da muerte a Turno, rematando todo el ciclo con la imagen de Virgilio, en actitud solemne y tocado con corona de laurel.

En sintonía con los presupuestos posmodernos, Cano abordó un tema de naturaleza clásica<sup>98</sup> siguiendo un planteamiento alejado de todo rastro de academicismo, tanto en el lenguaje artístico como en la composición y en la narración empleados. Así, observamos, que a la hora de exponer las distintas aventuras de Eneas, se inclina por una sucesión de escenas que, como si se tratara de viñetas, se despliegan a lo largo del mural, marcando diferentes ritmos que conceden agilidad a la representación. En el caso del romance entre Dido y Eneas y la bajada al Hades, el pintor recurre a la configuración de escenas cerradas que se van sucediendo como si de un cómic se tratara; más dinámica es la representación de las Guerras de Italia y de Troya, concebidas como una amplia secuencia que, salvo por la imagen de Virgilio, se extiende sin interrupciones a lo largo de toda la superficie. La otra nota característica de esta obra es su marcado carácter dibujístico, que nada tiene que ver con el estilo colorista y pop del mural de la Feria de Muestras; no en vano, Cano era profesor de Dibujo de Antiguo y Natural en la Escuela de Artes, de Dibujo en la especialidad de Decoración e ilustrador en el periódico *El Día*<sup>99</sup> desde 1982, no desligándose de este ámbito de creación desde entonces.<sup>100</sup> Esta dedicación se fue trasluciendo en su producción artística, que tendía hacia creaciones cada vez más cercanas a la ilustración que a la propia pintura. Un claro

98 No fue la única obra de este periodo dedicada a una temática clásica. A ella se unieron otras como los murales de Jorge Gay en el Teatro Principal, en las Cortes o en el C.D.M. Ramiro Solans, las de Santiago Arranz en la Casa Morlanes y la realizada por el mismo Cano en el Torreón Fortea.

99 GASCÓN, Daniel, «José Luis Cano. A caballo entre una cosa y otra», en *Los nuevos ilustrados: entrevistas a los miembros del Comité de Honor del Rolde de Estudios Aragoneses*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2007, p. 73.

100 Desde entonces, Cano ha centrado su labor creativa en este ámbito tanto como ilustrador de las tiras cómicas de El Día, El Periódico de Aragón y después de Heraldo de Aragón, así como ilustrador de libros, abandonando progresivamente la pintura de caballete.

ejemplo de esta influencia lo constituye el mural de *La Eneida*, donde Cano desecha el tono academicista que se suele asociar a los temas de tradición clásica y lo sustituye por un tratamiento personal fuera de lo habitual, más cercano a la idea de dibujo que a la pintura mural; de esta forma, actualiza la representación de un clásico, respetando a su vez el carácter épico de los personajes y de la propia narración. Esta convivencia se evidencia en el tratamiento de las anatomías que desprenden un aire de clasicismo y solemnidad, combinado con una vocación de modernidad, visible en el carácter abocetado que da a la obra, más propio de un esbozo que de una pieza terminada.

No había lugar para el detallismo, sometiendo la representación a un ejercicio de síntesis que afectaba, por igual, a los personajes y a la narración de la historia. En el caso de las figuras, el afán por reducir los motivos representados a la mínima expresión llevó al artista a no dotar de rasgos faciales a los personajes que aparecían a lo largo del mural; en su lugar, los sentimientos se manifestaban a través de la gestualidad que dibujaban sus anatomías. En este sentido resulta muy ilustrativo el ejemplo de las escenas bélicas y las protagonizadas por Dido, cuya violencia y arrebatada pasión queda patente en sus posturas y gestos, siempre dentro de la síntesis formal que imperaba en la obra. La carga expresiva de los personajes se intensifica con la monumentalidad de sus cuerpos, que ocupan toda la altura del friso, así como con su rotundidad anatómica a base de fornidas siluetas. El resultado es un mural poblado por figuras poderosas como la voluptuosa Dido, el atlético Eneas o los majestuosos Sibila de Cumas y Virgilio. El mismo ejercicio de síntesis se observa en el modo de concebir la narración de los acontecimientos, mediante recursos mínimos que se limitan a la representación de los protagonistas y a la inclusión de algún detalle que permita identificar el momento referido. Cano potenció todavía más el carácter sintético del mural al dejar la mayor parte en blanco y limitar el color a una escueta gama cromática a base de azul, ocre y negro, aplicado únicamente en determinadas zonas.

Al margen de lo meramente artístico, es necesario decir, antes de terminar, que esta obra actuó como un perfecto indicativo de cuál iba a ser la deriva de la pintura mural en los ochenta y noventa, al reunir las circunstancias que se reiterarán en la mayor parte de los encargos de iniciativa oficial realizados en los años posteriores: pinturas nacidas dentro de la rehabilitación de edificios históricos o de nueva construcción destinados a un fin cultural.

### 3.1.2. La Escuela Municipal de Música y Jesús Buisán

De todo el catálogo de pinturas murales realizadas durante la década de los ochenta en Zaragoza, ésta es una de las menos conocidas puesto que, aunque fue una de las primeras, apenas tuvo el eco que sí alcanzaron otras, quizá porque su autor no pertenecía al grupo de artistas mediáticos, que protagonizaban la actividad artística del momento, pero también porque la obra no revestía del mismo interés que sí tuvieron otras realizadas en esos años.

Una de las principales campañas destinadas a la creación de nuevas infraestructuras municipales fue la Operación Cuarteles,<sup>101</sup> mediante la cual, el ayuntamiento adquiría al Ministerio de Defensa las instalaciones existentes en la ciudad con la intención de rehabilitarlos y destinarlos a diferentes usos municipales. Dentro de la nómina de establecimientos militares, el Cuartel Palafox era el más importante por las grandes dimensiones que ofrecía, de las que se sacó un óptimo aprovechamiento al emplazar servicios tan diversos como el Cuartel de la Policía Local, la Escuela Municipal de Tea-

---

101 Op. Cit., MARTÍNEZ MOLINA, «Aproximación histórica...», pp. 377-393.

tro, la Escuela Municipal de Música, el Conservatorio Municipal de Música, la sede del Ballet de Zaragoza y la Escuela Municipal de Danza, entre otros usos.<sup>102</sup> Fue también uno de los primeros cuarteles en ser reconvertido en equipamiento municipal; concretamente, el proyecto de rehabilitación fue realizado en 1982 por el arquitecto municipal Ricardo Usón García al que Sebastián López, en aquel entonces Concejal de Cultura, sugirió la inclusión de una pintura mural en el pabellón dedicado a Escuela de Música.<sup>103</sup> Concretamente éste propuso realizar una obra en la pared que presidía el vestíbulo de la tercera planta, presentando a Jesús Buisán como posible autor de este trabajo, un artista implicado en la fundación de la Universidad Popular, donde ambos habían coincidido.<sup>104</sup> Finalmente, fue Buisán quien recibió el encargo de esta pintura mural que, teniendo en cuenta el lugar en el que se encontraba, dedicó al mundo de la música. Siguiendo las nuevas inquietudes artísticas que por entonces comenzaban a recorrer su obra, el pintor planteó la obra<sup>105</sup> como una abstracción cromática de acento expresionista<sup>106</sup> en la que retornaba al gesto, a la carga matérica y a un uso profuso y llamativo del color; aunque su nueva producción estaba consagrada a la pintura abstracta, hizo una concesión a la figuración al tomar como motivo central del mural un saxofón y una guitarra, dispuestos en el centro, con la intención de hacer un guiño al nuevo uso del edificio. Además, estos dos instrumentos cumplían una función compositiva; por un lado, introducían la sensación de profundidad en la representación y, por otro lado, la disposición del saxofón en sentido diagonal, sobre las puertas que se abrían en la pared, atenuaba el obstáculo visual que ocasionaba la presencia de dichos vanos, al convertirse en el punto de apoyo del saxo y quedar así «integrados» en la composición. La sencillez aplicada en la representación de los instrumentos quedaba contrarrestada con el fondo vibrante ante el que se situaban, en el que el color era el elemento dominante junto con la gestualidad y la creación de formas abstractas. Más que en los motivos figurativos, el pintor se recreó en los juegos cromáticos al plasmar una amplia gama de tonalidades cálidas y frías que yuxtaponía a lo largo de toda la superficie y que le permitía definir la composición del mural, escogiendo los más claros y brillantes para el centro de la obra y los más oscuros para los extremos, sobre los que dibujaba formas abstractas de aire surrealista. El resultado era una obra sencilla y decorativa, que adolecía de cierta pesadez, pero que venía a singularizar y, sobre todo, a dotar de nueva identidad el espacio del antiguo cuartel Palafox, que ahora pasaba a ser Escuela Municipal de Música.

No queremos terminar sin antes advertir cómo han afectado los problemas de conservación a este mural que, antes incluso de su inauguración, sufrió algunos daños<sup>107</sup> provocados por el trasiego de las obras de reforma, ante lo cual el artista manifestó su preocupación apelando a la necesidad de proteger la pintura. Con tal cometido, se instaló una plancha de policarbonato que resguardaba la mitad inferior de su superficie,<sup>108</sup> algo que sólo supuso una distorsión en la contemplación

---

102 Ibidem, pp. 392-393.

103 Entrevista mantenida con Jesús Buisán el 18 de enero de 2010.

104 Ibidem.

105 Ibidem. La ejecución de la obra, realizada sobre fondo pictórico a la caseína y pintura acrílica, transcurrió a lo largo de un mes, a la vez que se desarrollaban las obras de rehabilitación del edificio, contando con la colaboración de Carlos Pardos, un alumno aventajado de su academia.

106 Jesús Buisán. *Gesto y color, Cortes de Aragón, Palacio de la Aljafería, del 2 al 30 de marzo de 1990*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1990.

107 BIDART, A., «El primer curso de la Escuela Municipal de Música ya está en marcha con 1.500 alumnos», en *Nuestra Zaragoza*, n.º 50, febrero 1986, p. 17.

108 Entrevista mantenida con Jesús Buisán el 18 de enero de 2010.



de la misma, al no garantizar la correcta conservación de la obra, que muestra a día de hoy un mal estado de conservación.

### 3.1.3. El Pignatelli: «la casa de todos los aragoneses»

Desde 1978 y gracias a los principios recogidos en la Constitución y al Decreto-Ley de Preautonomía 8/78, Aragón disfrutaba de una situación preautonómica que se colmó plenamente el 10 de agosto de 1982 con la aprobación de la Ley Orgánica que reconocía el Estatuto de Autonomía de Aragón. Fue en 1979, con la transferencia de las primeras competencias, cuando se planteó el problema de falta de infraestructuras en las que desempeñar las labores del gobierno preautonómico, una necesidad que se agudizó tras el reconocimiento de la Autonomía en 1982. La creación de la futura sede de la DGA se convirtió en una tarea urgente; había que dar alojamiento a las competencias recién adquiridas y tenía que lograrse una presencia física que otorgara a la institución un carácter representativo ante los aragoneses.<sup>109</sup> Se barajaron dos posibilidades, alojar las dependencias en un inmueble de nueva construcción o bien recuperar un edificio antiguo. La primera opción únicamente era viable si se instalaba en las afueras de la ciudad, ya que la operación adquiriría un coste desmesurado en el centro de Zaragoza. En su contra también jugaba el hecho de que al situarse en un punto alejado, las posibilidades de tener una presencia entre la ciudadanía disminuían notablemente. Por ello, la rehabilitación parecía ser la solución idónea al transmitir a la nueva institución el carácter simbólico y solemne de un edificio histórico y asegurar su presencia en el centro de la ciudad.

Después de un infructuoso estudio de las opciones existentes, se eligió la Real Casa de la Misericordia, más conocido como Hogar Pignatelli, que hasta entonces había pasado inadvertido, pero que resultaba idóneo por tratarse de un edificio histórico, situado en el centro de la ciudad, de una gran extensión, con la posibilidad de ampliar las instalaciones y que «aun no conteniendo elementos de interés, sí que presentaba en su conjunto características interesantes».<sup>110</sup> Tras su cesión a la DGA en 1983 por parte de la Diputación de Zaragoza, su propietaria original, se dio el primer paso en la tarea de rehabilitación del Pignatelli: la creación de un equipo de trabajo multidisciplinar que estuvo integrado por los arquitectos Saturnino Cisneros, Juan Carmona Mateu y José Aznar Grasa, el sociólogo y político Emilio Gastón, el pintor Jorge Gay, el galerista Pepe Rebollo, el historiador Jesús Martínez Verón y José Garcés.<sup>111</sup> Esta variada participación tuvo como objetivo plantear un proyecto en el que, además de lo estrictamente arquitectónico, se tuvieran en cuenta otros aspectos, como la dimensión histórica, social y artística del nuevo edificio.<sup>112</sup> Siguiendo este espíritu, el nuevo Pignatelli se concibió como un edificio en el que se localizaba la sede de la Diputación General de Aragón, además de desempeñar funciones administrativas y actividades culturales. El objetivo era crear un espacio dinámico y abierto a la sociedad con la intención de presentarse ante al ciudadano no sólo como un ente político y administrativo, sino también como un espacio de todos y para todos, estableciendo una familiaridad que terminaba con la actitud distante que se había dado entre el régimen y los ciudadanos durante el franquismo. Para ello se proyectó incluir una biblioteca, un

---

109 Para conocer el proceso de selección del edificio, remitimos a la lectura de *Recuperar Aragón: El Pignatelli*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1984, pp. 12-16.

110 *Ibíd.*, p. 15.

111 GAY, Jorge, MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, NAVARRO, Antonio, *Historia y vida cotidiana del Hogar Pignatelli 1666-1971*, Zaragoza, Los Fueros, 2009, pp. 72-73.

112 Para conocer el proyecto de rehabilitación consultar Op. Cit. *Recuperar Aragón...*

archivo, dos salas de exposiciones (una artística y otra para proyectos de información pública), una zona comercial (restaurante, bar, papelería, etc), salas de reunión, salas polivalentes (artes escénicas) a lo que se añadía los patios al aire libre del Pignatelli,<sup>113</sup> si bien lo cierto es que la mayor parte de estos servicios no llegaron a hacerse realidad.

La promoción de las artes también ocupó también un lugar de primera relevancia en la rehabilitación del Pignatelli. Ya en un primer momento se barajó la introducción de intervenciones artísticas con las que, además de singularizar el propio edificio, se introducía la creación artística contemporánea dentro de un entorno histórico. Esta labor dio comienzo en 1985 a través de la adquisición de piezas y la realización *ex professo* de un conjunto de obras que inauguraban la colección de arte de la DGA. La primera de las actuaciones desarrolladas en este sentido fue la celebración de un concurso de ideas en el que participaron un total de treinta artistas seleccionados por la DGA, el equipo de rehabilitación del Pignatelli y una comisión formada por miembros del mundo del arte. Tomando como criterio el currículo y su vinculación profesional con Aragón, los artistas elegidos fueron Virgilio Albiac, Sergio Abraín, Ángel Aransay, Miguel Ángel Arrudi, Samuel Aznar, José Baqué Ximénez, Natalio Bayo, Alberto Carrera Bleuca, Antonio Cásedas, Julia Dorado, Alberto Duce, Rubén Enciso, Eugenio Estrada, Antonio Fernández Molina, Andrés Galdeano, Francisco García Torcal, Pedro Giralt, José Gonzalvo, José María de Lecea, Maribel Lorén, José María Martínez Tendero, Ignacio Mayayo, Alejandro Molina, Fernando Navarro, Zacarías Pellicer, Francisco Rallo, Andrés Sánchez, Javier Sauras, Julio Senac, Paco Simón y Enrique Trullenque. Cada uno de los participantes, de diferentes disciplinas, presentó una propuesta de intervención artística concebida para el edificio e integrada en el mismo, por la que fueron gratificados con 100.000 pesetas, una cantidad nada desdeñable para la época, y que todavía llama más la atención al tratarse de una primera fase de bocetos e ideas.<sup>114</sup> Con las propuestas presentadas se realizó la exposición «Ideas para el Pignatelli», celebrada en el mismo edificio e inaugurada el 6 de febrero de 1985.<sup>115</sup> De entre todos los bocetos, se seleccionaron aquellos que mejor se integraban en el inmueble y que correspondían con los proyectos presentados por Ángel Aransay, Miguel Ángel Arrudi, José Baqué Ximénez, Alberto Carrera Bleuca, Francisco Cásedas, Julia Dorado, Rubén Enciso, Eugenio Estrada, Pedro Giralt, Maribel Loren, Javier Sauras y Paco Simón.<sup>116</sup>

Junto a la convocatoria de concursos y la adquisición de obras, el encargo de pinturas murales con las que singularizar diferentes espacios del Pignatelli fue otro de los caminos que se siguieron para enriquecer el carácter artístico del edificio y contextualizarlo en el momento actual. En total, la sede del Gobierno de Aragón reúne un conjunto de siete murales que corresponden a uno de los murales que Fermín Aguayo pintó para El Trebol, adquirido por la DGA, el dibujo mural de Jorge Gay *El hombre que fumaba Ideales*, las cuatro cúpulas pintadas por Eduardo Salavera, La Hermandad Pictórica, Pedro Giralt y Pascual Blanco entre 1986 y 1987 y un último mural, *Aragón, el sueño sostenido y el anhelo armónico* realizado por Jorge Gay en 2001 para la escalera oficial del Pignatelli.

Dos fueron las vías utilizadas para conformar el conjunto de murales del Pignatelli. Una de ellas fue la adquisición de obras destinadas, más que a dar forma al conjunto mural del edificio, a engrosar

113 Ibídem.

114 GARCÍA BANDRÉS, «Las instituciones y los artistas», en *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero de 1985, p. 23.

115 REDACCIÓN, «Inauguración de la exposición de obras para restaurar el Pignatelli», en *Heraldo de Aragón*, 5 de febrero de 1985, p. 3.

116 AZPEITIA, «Exposición de ideas para el Pignatelli», en *Heraldo de Aragón*, 7 de febrero de 1985, p. 12.

la colección artística de la DGA, una tarea que gozó de cierta importancia por aquellos primeros años de andanza del ejecutivo aragonés. La segunda vía fue el encargo de las obras, en concreto cuatro pinturas murales para el salón de sesiones de los Departamentos de Obras Públicas, Cultura, Acción Social y Economía que fueron realizadas, respectivamente, por Eduardo Salavera, La Hermandad Pictórica, Pedro Giralt y Pascual Blanco.

### **Un dibujo con vocación mural: *El hombre que fumaba Ideales***

El gran dibujo mural realizado por Jorge Gay entre 1982 y 1984 bajo el poético título *El hombre que fumaba Ideales* fue una de las primeras obras adquiridas por la DGA para el Pignatelli, edificio con el que Jorge Gay mantenía desde su infancia una estrecha relación que rebasa lo profesional para adentrarse en lo más personal. Si anteriormente hemos señalado la participación del pintor en el equipo de rehabilitación, no podemos perder de vista el hecho de que el hospicio de los niños y niñas de Zaragoza fuera también el lugar donde Gay vivió junto con su familia, al ocupar su padre el cargo de Inspector de Maestros del Pignatelli. Este vínculo, que pareció romperse con la marcha de la familia Gay y con el posterior cierre del Hogar, se recuperó en 1984 con su participación en el equipo de rehabilitación, y se reforzó en 1986 con la adquisición de *El hombre que fumaba Ideales*, la primera obra del artista en llegar a la nueva sede de la DGA.<sup>117</sup>

La historia de este dibujo arranca en 1982, cuando el artista se planteó la realización de esta obra, que comenzó en el verano de 1983 y finalizó en abril de 1984, dando forma, a lo largo de ese tiempo, al trabajo más ambicioso y relevante de su producción hasta el momento y uno de los más importantes de su carrera. *El hombre que fumaba Ideales* era un gran dibujo de 2'44 x 5'10 m (formado por cinco planchas) realizado con pintura al agua, pastel, carbón, grafito y lápiz de color sobre papel acartonado sujeto a tabla; desde el punto de vista técnico, no cabía duda de que se trataba de un dibujo, pero su concepción apuntaba hacia la pintura mural, especialidad en la que Gay se había formado de la mano de Manuel Villaseñor<sup>118</sup> y en la que siguió profundizando durante su estancia como becario en la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Tomando como modelo el cartón preparatorio que Rafael Sanzio hizo para *La Escuela de Atenas*, Gay presentaba en esta obra una especie de paradoja en la que jugaba a confundir los límites entre el dibujo y la pintura mural; esta creación recordaba a los cartones empleados antiguamente para trasladar al muro la composiciones, pero por el grado de acabado alcanzado se encontraba más próxima a la pintura mural en sí. Tras su finalización, la intención del artista era organizar una sencilla presentación en su estudio, aunque finalmente se celebró en el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón entre el 2 y el 15 de octubre de 1984, exhibiendo el mural, los bocetos y un vídeo sobre la pieza y la vida de Gay en el Pignatelli, con guión de Gonzalo de Diego e imágenes de Javier y José Antonio Jarque.<sup>119</sup> La presentación de la obra corrió a cargo de Joaquín Aranda, jefe del Área de Opinión y Cultura de *Heraldo de Aragón*,

---

117 Lo primero que hay que advertir sobre la inclusión de esta pieza en nuestro estudio es que, aunque técnicamente no es una pintura mural, ésta fue concebida como tal, y es considerada en estos términos por el pintor así como por otros especialistas que se han acercado a la obra.

118 DOMÍNGUEZ, J., «Jorge Víctor Gay, primer premio de la Escuela Nacional de Bellas Artes», en *Heraldo de Aragón*, 7 de julio de 1973, p. 3.

119 DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., «Jorge Gay y 'El hombre que fumaba Ideales' », en *Heraldo de Aragón*, 30 de septiembre de 1984, p. 27; REDACCIÓN, «Presentación de 'El hombre que fumaba Ideales', de Jorge Gay», en *Heraldo de Aragón*, 2 de octubre de 1984, p. 18; REDACCIÓN, «Presentación de 'El hombre que fumaba Ideales', de Jorge Gay» en *Heraldo de Aragón*, 3 de octubre de 1984, p. 15; AZPEITIA, «Un mural de Jorge Gay», en *Heraldo de Aragón*, 4 de octubre de 1984, p. 16; ARANDA, Joaquín, «El hombre que fumaba Ideales», en *Heraldo de Aragón*, 4 de octubre de 1984, p. 16.

en un acto que supuso un auténtico acontecimiento y al que asistieron las máximas autoridades como Santiago Marraco, presidente de la DGA, Antonio Embid, presidente de las Cortes, y Andrés Cuartero, Consejero de Presidencia de la DGA. A la gran acogida entre el público y la prensa, que recogió ampliamente el acto, se sumó la unanimidad entre la crítica a la hora de valorar la singularidad y calidad de la obra:

Demuestra saber y poder, cabeza y oficio, ideas y capacidad. Casi nada. [...] Lo cierto es que Gay vuelve al concepto de obra única, maestra, más afín al de Velázquez que al de Picasso, sean cuales fueren los montajes habidos. Lo de obra maestra supone asunto de tiempo y mucha mano. No conviene olvidarlo.<sup>120</sup>

El dibujo tampoco había pasado inadvertido para las autoridades en su acto de presentación por lo que en 1986, y dentro de la política de adquisición de obras de la DGA, se solicitó a Manuel García Guatas, Director General de Patrimonio Cultural de la DGA, un informe en el que evaluara la citada obra con la intención de proceder a su compra. En su respuesta, García Guatas apoyaba esta iniciativa «tanto por el trabajo preparatorio, cuyos bocetos pudimos contemplar en su momento, como por los logros artísticos [...]»,<sup>121</sup> valoración que fue contestada con la adquisición del dibujo por la nada desdeñable cifra de 1.800.000 pesetas.<sup>122</sup> Tras su compra, fue adherido a un soporte y se cubrió con un cristal para protegerlo de la luz y otras agresiones externas, instalándolo al final del primer tramo de la escalera del pabellón central del Pignatelli, donde permanece actualmente.

Esta obra es la culminación de una etapa artística consagrada al dibujo, iniciada en Segovia en 1976 con la trilogía *Rilke* y desarrollada en Roma, donde la contemplación de las ruinas clásicas y las creaciones de los grandes maestros dejaron una profunda huella en la concepción de estos dibujos, que alcanzaron aquí toda su plenitud. En estas obras, donde encontramos ecos del surrealismo o de la pintura metafísica, Gay creaba auténticas escenografías en las que combinaba arquitecturas de aire clásico con paisajes oníricos e inquietantes, que tenían cierto poso literario por su carácter fantástico así como por los títulos que les daba. Algunos de los mejores ejemplos son la trilogía *Mahler* (1978-1979), *Estudio del escultor loco encontrado en Zaragoza* (1982) o *Cuadra para toda clase de ganado* (1980).<sup>123</sup> Esta etapa alcanza su máximo exponente en *El hombre que fumaba Ideales*, una obra sumamente personal en la que conjuga momentos de su vida pasada con algunas sus obsesiones, recurriendo a iconografías ya utilizadas en dibujos anteriores y que, como veremos, seguirán presentes en su producción futura.

Sirviéndose de una evocadora escenografía y de un dibujo sumamente preciosista, Gay presenta en el primer plano la imagen de un anciano pintor y un joven que sostiene en una de sus manos un paquete de Ideales, ambos dos inmersos en un escenario de aire melancólico formado por un paisaje de ruinas clásicas que comienzan a ser devoradas por una frondosa vegetación que, a su vez, se convierte en pasto para el rebaño de ovejas que acompañan a los dos personajes bajo la luz del atardecer. Este paisaje, claramente influido por el concepto de ruina romántica de John Ruskin, se

120 AZPEITIA, «Un mural de Jorge Gay», en *Heraldo de Aragón*, 4 de octubre de 1984, p. 16

121 Archivo General del Gobierno de Aragón, Signatura 12346 Expediente 23/86.

122 Ibídem.

123 Para conocer la totalidad de los dibujos realizados en este periodo se recomienda la consulta de los siguientes catálogos: *Academia Española de Bellas Artes de Roma (Promoción 1977-1979)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1980; *Jorge Gay Molins, Martínez Tendero, Gonzalo Tena, 15 abril 13 mayo 1982, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, CAMPZAR*, 1982; MÉNDEZ, José Félix, *Jorge Gay. Dibujos 1976-1984, del 18 de mayo al 20 de junio de 1984, Sala de exposiciones de Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja*, 1984.

prolonga hacia el fondo de la obra, donde Gay abandona la minuciosidad por un tratamiento más abocetado a base de acuarela que le permite aligerar el peso del dibujo en esta zona. Para ordenar el conjunto de la escena, el pintor recurre a una composición triangular que parte del retrato del anciano y del joven y que permite al pintor acentuar la presencia de estos dos personajes, con la intención de dirigir hacia ellos el ojo del espectador y contraponer, de este modo, los dos conceptos antagónicos que encarnan: la idea de vejez y de juventud. Nos encontramos, por tanto, con el primero de los conceptos que Gay presenta en esta obra concebida, con una clara influencia de la literatura, como una reflexión sobre el paso del tiempo a través de los diferentes elementos que componen la escena; la contraposición de la juventud y de la vejez, reflejada en el menoscabo físico que provoca el paso del tiempo y, sobre todo, la actitud despreocupada del joven frente a la pose serena y concentrada del anciano. Junto a ellos, las ruinas de grandes monumentos y de ciudades cubiertas de vegetación, metáfora de cómo el paso del tiempo termina, incluso, con aquello que parecía indestructible, pero también de cómo la vida comienza un nuevo ciclo, encarnado en la naturaleza y los animales que ocupan la escena. La fugacidad del tiempo, de la vida, queda evocada también en elementos tan sutiles como el cigarrillo que se va consumiendo, el desvanecimiento del humo del zeppelin que sobrevuela la escena, la idea de ocaso, reflejada en el atardecer o, incluso, en el uso de un soporte frágil como el papel, que contribuye a intensificar este sentido de lo efímero, de lo perecedero.

Junto a esta primera interpretación, la obra ofrece una segunda lectura cargada de implicaciones y de recuerdos personales del pintor; de hecho, para Gay este dibujo era, ante todo, un reconocimiento a Crisanto Gay, su padre, fallecido durante el proceso de realización de este dibujo, y una mirada nostálgica a su paso por el Pignatelli, al que ya había recordado en algunas de sus obras anteriores y al que volvió a representar entre las ruinas del fondo en un intento de unir, para la eternidad, a su padre con el lugar al que dedicó buena parte de su vida; no obstante, fue éste un intento fallido al verse obligado a eliminar, por cuestiones compositivas, la silueta del Pignatelli.<sup>124</sup> Los personajes que antes interpretábamos como una referencia a la vejez y la juventud, adquieren ahora identidad: el anciano es, en realidad, Crisanto Gay mientras que el joven es el propio Jorge Gay. Ambos dos quedan unidos en esta obra, donde el pintor pretende homenajear a la figura de su padre como el referente vital con el que, además, descubrió su pasión por el oficio de la pintura.<sup>125</sup> Esta otra lectura ofrece una visión más emotiva de la obra así como del propio pintor, que volverá a dedicar otros de sus murales futuros a sus familiares más allegados.<sup>126</sup>

Sin duda, nos encontramos ante una obra de primer nivel en la que Gay pone de manifiesto la gran madurez artística a la que había llegado. Este mural supone la plenitud del camino iniciado en 1976: desde el punto de vista de la técnica demuestra un dominio y una precisión extrema, mientras que conceptualmente, es una obra rica y compleja en la que se aúnan muy diversas ideas (el paso del tiempo y el ciclo de la vida) y referencias (Rafael Sanzio, John Ruskin, el Romanticismo, el mundo

---

124 Entrevista mantenida con Jorge Gay el 18 de mayo de 2009.

125 GAY, Jorge, y MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, *El amor nuevo. Un mural de Jorge Gay para los Amantes de Teruel*, Teruel, Fundación Amantes de Teruel, 2008, p. 51, «En mi padre, mi primer maestro de tantas cosas, porque lo fue, sobre todo, en la pintura. [...] Uno de los días, una mañana transparente y virginal, viendo con embeleso cómo mi padre perfilaba en acuarela los cuervos que revoloteaban alrededor de la torre de la iglesia, se me reveló la pintura: la capacidad de misterio que tiene el gesto de pintar. [...] Algo así te invita a pintar durante toda la vida».

126 Nos referimos a los murales para el Auditorio que, como veremos más adelante, los dedicó a su esposa Nieves y la pintura que realizó en 2001 para el Pignatelli, *Aragón, el sueño sostenido y el anhelo armónico* que dedicó a su madre.



clásico). Una vez alcanzada la meta, Gay continúa poniendo en práctica estos principios pero por medio de la pintura, donde seguirá presente su obsesión por la ruina, lo clásico y los grandes hitos de la Historia del Arte.

### **Cuatro cúpulas y cuatro pintores en el Pignatelli**

El encargo de obras concebidas *ex professo* fue la otra vía con la que se dotó al Pignatelli de un conjunto de pintura mural. La realización de estas pinturas no respondía a ningún programa de intervenciones artísticas predefinido, sino que fueron propuestas planteadas por el equipo de rehabilitación a lo largo de la actuación arquitectónica. Mientras que en el programa «Ideas para el Pignatelli» se estableció la participación mediante el sistema de concurso, en este caso la adjudicación de las obras se solucionó a través del encargo directo a Eduardo Salavera, La Hermandad Pictórica, Pedro Giral y Pascual Blanco, que fueron los artistas responsables de realizar los cuatro conjuntos murales del Pignatelli. La personalidad artística que unos y otros mostraban era muy distinta, lo que garantizaba la heterogeneidad en el resultado, consiguiendo a la vez una coherencia como conjunto pictórico gracias a los aspectos comunes que compartían estos cuatro murales. Nos referimos, en primer lugar, al hecho de que las cuatro pinturas estuvieran destinadas a decorar las cuatro estancias, de iguales características, situadas en las esquinas del Pignatelli, por lo que los artistas partían en igualdad de condiciones a la hora de resolver la obra. En segundo lugar, todos los encargos comprendían la realización de una pintura mural en la cúpula, el techo y el friso que recorrería la parte superior de las paredes de la sala. Y por último, aunque gozaron de plena libertad a la hora de dar forma a la intervención pictórica, y no recibieron ninguna observación en este sentido, los cuatro autores dedicaron el mural a una representación idealizada de la naturaleza, dándole en cada caso un significado distinto, acorde con sus propias visiones y concepciones artísticas. Esta conjunción de factores convirtió la decoración de las cuatro cúpulas en una experiencia interesante y muy enriquecedora, que ponía de manifiesto las distintas maneras en que podía ser resuelta una misma cuestión, en función de las diferentes personalidades de los autores.

### ***En el paraíso terrenal de Eduardo Salavera***

La práctica de la pintura mural en el Pignatelli quedó inaugurada en 1986 con la intervención de Eduardo Salavera en el salón de sesiones del Departamento de Obras Públicas de la DG (actual sala Guara). El encargo de la obra había surgido a raíz del I Salón de Otoño, celebrado en 1985, en el que Salavera expuso junto a otros artistas de la vanguardia zaragozana.<sup>127</sup> *Sedile Aranciato* y *Estío*<sup>128</sup> fueron los trabajos elegidos por el artista para participar en la muestra, dos piezas que llamaron la atención de Saturnino Cisneros<sup>129</sup> en su visita a la exposición por la monumentalidad de las figuras y el aire bucólico que desprendían.<sup>130</sup> Concretamente fue *Estío* la obra que decidió al arquitecto a ponerse en contacto con Salavera, a través de Pepe Rebollo, para que participara en la rehabilitación mediante la ejecución de una pintura mural que siguiera las características presentes en esta obra.

127 DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., «I Salón de Otoño: un punto y aparte para la renovación artística aragonesa», en *Heraldo de Aragón*, 1 de septiembre de 1985, p. 13.

128 *I Salón de Otoño «... Punto y aparte», Palacio de la Lonja de Zaragoza, del 2 al 22 de septiembre de 1985*, Zaragoza, Delegación de Difusión de la Cultura-Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1985, s/p.

129 Entrevista mantenida con Eduardo Salavera el 19 de junio de 2009.

130 GARCÍA BANDRÉS, Luis José, «Las cosas de aquí», en *Heraldo de Aragón*, 23 de marzo de 1986, p. 24.

Inicialmente, el encargo comprendía la decoración del salón de sesiones del Departamento de Obras Públicas con un gran ciclo pictórico que recorrería la cúpula y los cuatro paños de la estancia,<sup>131</sup> por lo que uno de los factores que había que tener en cuenta a la hora de intervenir en la sala era evitar la saturación visual de la misma. Consciente de esta cuestión, Salavera concibió un proyecto equilibrado en el que la cúpula y el friso serían decorados de manera discreta para aligerar visualmente la profusión decorativa de las paredes, donde decidió centrar su labor creativa. A la hora de idear este conjunto, sopesó dos posibles soluciones; en la primera planteaba crear un gran *trompe l'oeil* arquitectónico, a la manera de los trampantojos de las casas pompeyanas y de las pinturas renacentistas, donde desarrollaba juegos de perspectiva, mientras que en la segunda se inclinaba por recrear un paisaje natural poblado por figuras desnudas de niños, mujeres y hombres. Mucho más vinculado a través de su producción con el mundo de la naturaleza, el artista se decidió por este segundo tema, al que dio forma definitiva en los bocetos finales.<sup>132</sup>

No podemos entender la realización de esta pintura al margen de su condición de socio del Centro Natación Helios<sup>133</sup> puesto que esta obra, así como muchas otras<sup>134</sup> dentro de su dilatada carrera, se inspira directamente en los paisajes que por aquel entonces albergaba el club deportivo en las riberas urbanas del Ebro. Éste era el refugio al que Salavera se retiraba en sus momentos de ocio, una especie de paraíso terrenal en medio de la ciudad pero a salvo de su agitación, donde el pintor iba anotando aquellos rincones que no por más sencillos resultaban menos evocadores y bellos. Fue aquí, en Helios, donde Salavera tomó algunos de los apuntes que dieron lugar al mural del Pignatelli: este pequeño retiro de Zaragoza reunía los valores estéticos, y también simbólicos y morales que quería plasmar en su obra, es decir, un paisaje modesto y cotidiano que iba más allá de la mera belleza natural para convertirse en un lugar paradisíaco por el ambiente de armonía y convivencia que en él se respiraba. Por ello, este espacio junto al río Ebro, emblema de libertad y modernidad desde su creación, era sin duda el mejor motivo de inspiración para esta obra que, en cierto modo, venía a reafirmar estos principios en el edificio-símbolo de la recién estrenada democracia. Helios se convierte aquí en una Arcadia atemporal donde no aparecen referencias físicas que sitúen la obra en un marco espacial o temporal determinado, y todo ello con la intención de crear un escenario poblado únicamente por la naturaleza y el hombre, un ambiente que Salavera toma, además, de la *Sombra del Paraíso* de Vicente Aleixandre.

Todas estas referencias fueron plasmadas en cuatro bocetos, uno para cada paño de la estancia, donde el pintor desarrolló cuatro escenas independientes, todas ellas formadas por un paisaje natural que actuaba como escenario de la unión del hombre y la mujer o el amor carnal, y la maternidad

---

131 Aunque consultamos el Archivo del Gobierno de Aragón, no fue posible encontrar expediente alguno relativo a la realización de esta obra donde supuestamente podían aparecer señaladas las características del proyecto y las condiciones a que debían atenerse los autores, así que la información que ofrecemos sobre este mural fue aportada principalmente por el propio Salavera durante las distintas conversaciones que mantuvimos con él.

132 Realizó siete bocetos definitivos en acuarela, cuatro correspondientes con las paredes, dos dedicados a la cúpula y un último diseño del suelo de la estancia.

133 El Centro Natación Helios es un club deportivo privado de larga tradición en Zaragoza ubicado en la ribera izquierda del Ebro. Fue fundado en 1925, dentro del auge que por aquellos años empezaban a experimentar las actividades deportivas, por un grupo de zaragozanos amantes del deporte y de la naturaleza con el objeto de «divulgar la cultura física a la par que intelectual [...]», en *Centro Natación Helios 1925-2000. 75 años de cultura y deporte a orillas del Ebro*, Palacio de Sástago, 11 de julio- 3 de septiembre de 2000, Zaragoza, Centro Natación Helios, Diputación Provincial de Zaragoza, 2000, p. 105.

134 Un buen ejemplo de la importancia que ha tenido Helios en su obra fue la exposición *Eduardo Salavera. Entre puentes, Zaragoza, Museo Camón Aznar de Ibercaja, del 16 de octubre al 17 de diciembre de 2002*, Zaragoza, Ibercaja, 2002.

o el amor filial. Con la intención de no saturar la estancia y transmitir ese ambiente paradisíaco, Salavera se inclinó por composiciones sencillas y ambientes ligeros, tanto por la cantidad de figuras representadas como por la suavidad de los colores elegidos. Además, la presencia de vanos en tres de los paños de la estancia impedía desarrollar escenas complejas, por lo que las composiciones ideadas para estas paredes quedaron reducidas a la presencia de una o dos figuras insertas en un paisaje natural. La propuesta más interesante y elaborada fue la que desarrolló en el cuarto boceto, destinado a decorar el único paño sin presencia de vanos y donde entonó un canto a la maternidad, encarnada por un grupo de madres acompañadas de sus hijos que Salavera representó tomando como modelo a su mujer y a su hijo Daniel; además de ser un reflejo del momento personal del propio pintor, esta escena captaba a la perfección el ambiente de felicidad, de armonía y de amor al prójimo que Salavera quería trasladar a su pintura y transmitir al espectador.

Una vez concretados los bocetos, se decidió modificar el plan original de pintar toda la estancia para, en su lugar, concentrar la decoración en la zona de la cúpula, el techo y el friso que recorría el perímetro de la estancia. Este cambio obligó a Salavera a reelaborar el proyecto, respetando la idea original pero adaptando algunas de las composiciones diseñadas al que iba a ser el nuevo soporte de su obra. La propuesta pictórica inicial se invertía: las paredes quedaban completamente lisas y el techo y más especialmente la cúpula, se convertía en el elemento protagonista de la sala. En esta media naranja se concentraba el paraíso terrenal que anteriormente se iba a desplegar a lo largo de las paredes. Con la salvedad de algunos elementos naturales, el escenario comprendía una superficie abstracta y neutra sobre la que Salavera dispuso las figuras en diferentes planos y posturas; los personajes aparecían tumbados, sentados y de pie, y en la mayoría de los casos dibujando escorzos con los que el artista confería a la pintura efectos de perspectiva y profundidad. Con la intención de no restar protagonismo a la escena desarrollada en la cúpula y de no sobrecargar visualmente el espacio, Salavera dedicó el techo y el friso a una abstracción geométrica decorativa, en la línea de lo planteado en los bocetos, con la que ponía el contrapunto a la nota de clasicismo imperante en la representación desarrollada en la cúpula.

A la hora de trasladar esta solución al muro, Salavera rechazó la posibilidad de trabajar sobre lienzo para posteriormente adherirlo a la cúpula, una técnica que, como se ha comprobado a lo largo de esta investigación, era de lo más habitual en detrimento de la ejecución sobre muro, que era prácticamente inexistente. Tras sopesar las distintas posibilidades técnicas, rechazó el fresco por desconocimiento práctico de la técnica, así como el óleo y el acrílico, por considerarlos poco interesantes técnicamente. Finalmente se inclinó por la caseína pero, tras surgir algunos problemas en la fase de experimentación, decidió sustituirla finalmente por una realización a base de pintura acrílica.<sup>135</sup> Con su habitual pincelada suelta y abocetada, empezó a dar forma a este sutil paisaje de tipo figurativo en el que introdujo notas de abstracción, visibles en la indefinición del paisaje o en los rasgos de los personajes, obteniendo una atmósfera etérea en la que quedaba patente la sensación de calma que quería imprimir a la obra. Con la intención de enfatizar este mensaje, sustituyó su habitual paleta cromática, cercana al colorido *fauve*, por una gama pastel totalmente inusual en Salavera, pero que parecía más apropiada para sugerir el ambiente que quería trasladar al conjunto. Si a todo ello sumamos la ligereza de la composición y de los motivos elegidos, el resultado era un conjunto

---

135 Fue el propio Salavera quien nos comentó cómo fue definiendo la técnica pictórica que iba a emplear para trasladar los bocetos al muro.

de gran sutilidad con el que el pintor buscaba propiciar «un espacio no agresivo, relajante»,<sup>136</sup> que enlazaba a la perfección con la atmósfera que se respiraba en Helios.

Si esta obra, que inauguraba el conjunto mural del Pignatelli, había surgido de una exposición, esta obra desembocó en otra exposición, con la que parecía cerrarse el círculo abierto en 1985. Todo el trabajo de creación que supuso la realización de esta pintura mural sirvió de base para la exposición que Salavera celebró en 1987 en el Palacio de Sástago bajo el título *Haciendo tiempo*,<sup>137</sup> donde recuperaba algunas de las propuestas planteadas en los bocetos y dibujos preparatorios del Pignatelli que, por los cambios advertidos, no incluyó finalmente en la obra definitiva.

### ***La visión oriental de La Hermandad Pictórica***

En la antigua sala de reunión de Cultura, actual sala Moncayo, se llevó a cabo el segundo conjunto de pintura mural del Pignatelli, encargado a La Hermandad Pictórica. Como ya sucediera en el caso de Salavera, el encargo surgió de la exposición que estaban celebrando en diciembre de 1985 en la sala Libros y en Decor-Art bajo el título *Pinturas doradas* con la que, una vez más, obtenían el reconocimiento de la crítica.<sup>138</sup> Su trayectoria artística totalmente consolidada, la buena acogida de su exposición y su estilo inconfundible atrajeron a la sala Libros, en visita oficial, al Presidente de la DGA Santiago Marraco y al arquitecto Saturnino Cisneros, entre otros, durante la cual encargaron a los hermanos Pascual la realización de esta obra.<sup>139</sup>

Aunque formaban una fraternidad, desde 1975 Vicente y Ángel venía desarrollando sus trabajos de manera individual, una práctica que se mantuvo en la ejecución de esta obra pero no así en su concepción, que fue ideada por los dos hermanos en conjunto.<sup>140</sup> En un primer momento y por separado, Ángel y Vicente hicieron algunos apuntes sobre cómo podría enfocarse este proyecto, llegando a conclusiones muy semejantes que desarrollaron posteriormente en equipo. Los hermanos Pascual realizaron los bocetos de la obra, en los que se inclinaron por el tema del paisaje desde una perspectiva oriental; éste era uno de los temas más característicos de su producción por aquel entonces, con el que además podían contribuir a la creación de un ambiente favorable en esta sala: «Teníamos muy claro que bajo aquel techo se podrían llegar a tomar decisiones importantes y queríamos que tuviera un efecto positivo en todos los aspectos».<sup>141</sup>

Con el objeto de lograr un conjunto perfectamente ordenado y estructurado, el proyecto diferenciaba claramente entre la intervención en la cúpula, el techo y el friso, para lo cual recurrieron a detalles tan sencillos como la delimitación del perímetro de cada una de estas zonas, su diferenciación mediante el uso de un color concreto y la localización de las pinturas de Ángel y Vicente en dos zonas concretas, la cúpula y el friso. Aunque las dimensiones de la superficie a intervenir eran amplias, prefirieron concentrar su actuación en estos dos puntos, puesto que su concepto de intervención no pasaba por pintar toda la superficie disponible, sino por hacer una obra sintetizada y clara;

136 GARCÍA BANDRÉS, Luis José, «Las cosas de aquí», en *Heraldo de Aragón*, 23 de marzo de 1986, p. 24.

137 Eduardo Salavera. *Haciendo tiempo*, 17 de marzo al 5 de abril 1987, Salas del Palacio de Sástago, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987.

138 AZPEITIA, Ángel, «Doble exposición de La Hermandad Pictórica», en *Heraldo de Aragón*, 12 de diciembre de 1985, p. 15.

139 Entrevista mantenida con Ángel Pascual el 16 de agosto de 2010.

140 Ibídem.

141 Ibídem.

esto daba como resultado un conjunto muy bien estructurado en el que no existía sensación de vacío gracias a la distribución ordenada y equilibrada de su intervención. Todo este proyecto fue explicado y presentado a la DGA para su aprobación en una memoria escrita y en un total de nueve bocetos<sup>142</sup> (uno correspondiente a la cúpula y ocho correspondientes al friso) donde exponían de una manera muy definida cuál iba a ser el resultado final.

Tras recibir el visto bueno de las autoridades, dio comienzo la fase de ejecución. El conjunto había sido diseñado por ambos, pero para su realización *in situ* cada uno abordó una zona distinta; Ángel se hizo cargo de la cúpula, mientras que Vicente se dedicó a la decoración del friso. A pesar de esta división del proyecto, prevalece el sentido de conjunto que se evidencia en el carácter complementario de las escenas representadas: mientras que Ángel se inclina por una sencilla vista de detalle, Vicente opta por una gran panorámica, recurriendo ambos al uso de una gama cromática complementaria que contribuye a potenciar la unidad de este conjunto pictórico.

Para la cúpula, los hermanos Pascual se inclinaron por una visión paisajística muy sutil protagonizada exclusivamente por un haz de juncos, rayos de luz y el aire circulante entre ellos. El junco, motivo de gran tradición en el arte oriental del que tanto bebía la obra de Ángel y Vicente, resultaba un elemento muy apropiado para esta representación en la que debía primar la simplicidad formal. Con sus tallos curvados, inclinados hacia uno y otro lado y dispuestos alrededor del anillo, el artista recreaba la sensación de movimiento de estas cañas agitadas por el viento, una ilusión que debía percibir el espectador al girar sobre sí mismo y contemplar la cúpula. La luz y el aire eran los dos elementos intangibles que completaban la escena; una brisa suave movía los juncos y las leves brumas que sobre ellos se cernían, todo ello bañado por una atmósfera lumínica de ricos matices cromáticos con la que evocaba el colorido de la luz de Montmesa<sup>143</sup> (Huesca), que tanto le sobrecogió la primera vez que la contempló. La recreación de esta atmósfera tan especial fue, sin duda, la tarea más compleja del mural por la multitud de matices y por la dificultad que entrañaba plasmar su inmaterialidad. Para conseguirlo, se valió de su manejo del color con el que fue realizando delicadas veladuras que superponía una sobre otra hasta dar con la terminación deseada, una abstracción cromática que recordaba el cielo en una calurosa tarde de verano. Sin nada más que la presencia de estos juncos bajo la luz del sol, Ángel Pascual dio forma a una obra evocadora, etérea y sutil, pero a su vez llena de expresión y carácter; con esta solución, desmaterializaba la presencia física de la cúpula, que pasa a convertirse en un pedazo de cielo que traía luz y sosiego a la estancia. La magnificencia de esta obra radicaba precisamente en la forma en que el pintor transmitía entidad y fuerza a una visión tan sencilla como la representada y cómo con un mínimo de recursos trasladaba al muro, con aparente facilidad, un aspecto tan difícil de captar como la inmaterialidad de la atmósfera. El ingenio del autor a la hora de dar forma al conjunto se manifestaba también en cómo incorporó a la obra el óculo de la cúpula, que pasaba de ser un mero vano a convertirse en el sol que irradia sus potentes haces de luz sobre la vegetación representada en el anillo de la cúpula. De esta forma, un aspecto que podría perturbar la composición no sólo se convertía en un elemento positivo, sino que pasaba a formar parte del

---

142 Durante nuestra labor de investigación consultamos el Archivo del Gobierno de Aragón, donde no conseguimos encontrar el expediente relativo a este encargo, ni tampoco la memoria ni los bocetos. El propio Ángel Pascual nos ha confirmado que, actualmente, los dibujos así como la redacción del proyecto se encuentran en paradero desconocido.

143 En la entrevista mantenida con Ángel, éste nos comentó la influencia que había ejercido en su obra la luz de Montmesa (Huesca), donde había estado viviendo.



significado de la obra, sin el cual ésta quedaría incompleta, aportándole además nuevos matices en su contemplación y lectura.

Una vez terminada la cúpula, Ángel intervino en el resto del techo donde, a pesar de ser la superficie con mayores dimensiones del conjunto, limitó la decoración a una sencilla lacería con la que dibujaba un octógono alrededor de la cúpula, un sencillo recurso que le permitía enmarcar la parte central de la obra y evitaba crear la sensación de vacío o de obra incompleta. En la intervención de Blanco y Giralt, esta zona constituía una parte esencial de la composición, sin embargo en este caso jugaba un papel secundario al actuar simplemente como un elemento de transición entre la cúpula y el friso. Sin embargo, y aunque la decoración se reducía a la mínima expresión, ésta no era una zona vacía de significado puesto que la inclusión del octógono, fruto de la combinación del círculo y el cuadrado, tenía como objetivo convertir al plato en un elemento simbólico de comunicación entre el cielo (el círculo) y la tierra (el cuadrado). Por la influencia oriental a la que estaba sometido, la segunda parte de la intervención fue realizada por Vicente en una superficie angosta y secundaria como era el friso que recorría la sala, ya que le permitía aplicar el formato estrecho y alargado habitual dentro de su repertorio de obras. No es éste el único rasgo orientalista presente en la pintura; este influjo se manifiesta en otros aspectos como el tema escogido para el friso, la naturaleza vista a través de las cuatro estaciones, así como los propios paisajes y las perspectivas representadas, que parecen estar inspiradas en el Ukiyo-e.

Cada uno de los lados de la sala está dedicado a una estación, cuya representación se realiza en dos pinturas de formato alargado que conforman un díptico, composición muy habitual en la obra de los hermanos Pascual. En cada uno de estos dípticos, Vicente representa un paisaje distinto aunque, en líneas generales, todos siguen un esquema similar consistente en la representación de una cordillera montañosa al fondo y, en primer plano, una llanura donde varían los motivos según la estación que representan: un campo en flor para la primavera, un estanque al atardecer en el caso del verano, las brumas sobre árboles marchitos como signo del otoño y un campo cubierto de nieve en el invierno. Aunque cada uno de los dípticos está consagrado a la representación de una estación, no podemos entenderlos ni leerlos por separado, sino en relación con la estación que le precede y le sucede puesto que, en realidad, más que ante cuatro dípticos nos encontramos ante una gran panorámica plasmada a lo largo de los ocho paneles en los que, además de representar un paisaje, crea un ciclo sin fin que simboliza una idea muy arraigada en el pensamiento oriental como es la sucesión ininterrumpida y eterna; de esta forma Vicente, al igual que hiciera Ángel en la cúpula, vuelve a crear una obra en la que el espectador debe rotar sobre sí mismo para poder contemplarla en su totalidad y alcanzar el sentido pleno de la misma.

Aunque en estos paisajes no aparece ningún elemento que permita identificarlos con un lugar concreto, bien podría tratarse de cualquiera de los horizontes que Vicente conoció a lo largo de su vida: desde las vistas que contempló durante su viaje a India, pasando por el Pirineo o el Moncayo, donde vivió, o la propia isla de Mallorca a donde marchó en 1981 para asentarse junto a la Sierra de la Tramuntana. Tampoco existen figuras humanas, construcciones o elementos que establezcan una referencia temporal o geográfica en la obra, puesto que su intención no era representar un lugar o momento determinado. De hecho, podríamos pensar que estos paisajes podrían ser a la vez todos esos lugares que hemos señalado, así como muchos otros que nunca llegó a ver pero que imaginó y construyó en su mente puesto que, aunque elige una realidad física como es la Naturaleza, estos paisajes son en realidad la traducción visual de ideas, sensaciones, sentimientos o reflexiones, a la manera de los pintores románticos.

Si no fuera por la ejecución y por la presencia de sus firmas,<sup>144</sup> podríamos decir que son obra de un único pintor puesto que forman un conjunto perfectamente cohesionado tanto por la temática tratada como por el modo de abordarla, así como por compartir ese personal orientalismo y el aire místico con el que impregnan la estancia. Pero, como señalamos, esa diferenciación existe y se manifiesta principalmente en la factura de las obras. En el caso de Ángel, la necesidad de recrear la intangibilidad atmosférica le obliga a hacer uso de una ejecución diluida y muy sutil, sin rastro de pinceladas que puedan dar materialidad al conjunto. Totalmente diferente es la obra de Vicente, donde opta por un uso muy profuso de la pincelada con la que cubre los escenarios naturales, recreados por medio de la superposición de formas planas recortadas, una estética habitual en su periodo pop y también característica del arte japonés. Entroncando con el puntillismo y otros movimientos postimpresionistas, el pintor recurre a la yuxtaposición de cientos de pinceladas, aplicadas con gran detallismo como pequeños toques de color que, unas junto a otras y debido a la distancia y a los efectos ópticos, se fusionan entre sí obteniendo una obra rica en matices y texturas.

La Hermandad Pictórica es, sin ninguna duda, quien mejor resuelve el proyecto de cúpulas del Pignatelli al realizar una obra ligera que no satura la percepción visual de la estancia, creando un marco silencioso pero a su vez lleno de significado, personalidad y fuerza. La clave del éxito se encuentra en la distribución ordenada y equilibrada de las pinturas y en cómo saben escoger el motivo más adecuado para cada zona, de forma que se establece una simbiosis entre la superficie a pintar y el tema escogido. Esto se observa en que un elemento secundario como el friso adquiere protagonismo en el salón gracias a la pintura, y a la vez la propia obra y el tema representado se ven potenciados y beneficiados por el soporte, que permite representar la secuencia de las estaciones de manera cíclica. Y lo mismo se puede decir en el caso de la cúpula, al convertir la claraboya en un elemento positivo que se integra en el mural a la vez que lo enriquece.

Valorada por el propio Ángel como «una de las mayores confluencias de ideas de nuestra trayectoria»,<sup>145</sup> ésta fue la última gran obra realizada por La Hermandad Pictórica en conjunto, puesto que su separación se produjo poco después, concretamente en 1989 tras la exposición de la Sala Luzán,<sup>146</sup> que supuso su último adiós al gran público. Es por eso que consideramos esta pintura mural como el broche de oro a su carrera, en la que demostraron que seguían en plena forma como grupo artístico, tanto por la buena sintonía que se observa en la conjugación de sus intervenciones como por la singularidad aplicada en el planteamiento y ejecución de la obra.

### *Mediterránea, Pedro Giralt en el Pignatelli*

[...] es una tierra de nadie que no se sabe muy bien si es la morada eterna de la confusión o la tierra prometida tras el justo castigo por nuestra indolencia.<sup>147</sup>

144 BONET, Daniel, «Ars imitatio naturae», en *La Hermandad Pictórica. Ángel y Vicente P. Rodrigo. Cuatro Cuadrenios de Evolución Atípica 1970-1986*, Salas del Palacio de Sástago, del 10 al 31 de diciembre de 1987, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987, pp. 24-25 «Si en un principio se oponían a la mitificación del artista pintando ambos sobre un mismo cuadro; si después, durante muchos años, se difuminan firmando con un nombre común los óleos personales, ahora deben asumir, y lo hacen definitivamente, que su trabajo no es una misma obra, sino dos obras que se apoyan y complementan. Siendo consecuentes, empiezan a firmar sus pinturas con el nombre personal junto al común [...]»

145 Entrevista mantenida con Ángel Pascual el 16 de agosto de 2010.

146 Ángel Pascual Rodrigo y Vicente Pascual Rodrigo. Ante Diem 1988, Sala Luzán, del 26 de enero al 24 de febrero de 1989, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988, s/p.

147 *Un paraíso para Jacobo. Pedro Giralt, Palacio de la Lonja de Zaragoza, del 14 de noviembre al 8 de diciembre de 1985*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985, s/p.

Aunque fueron escritas por Ángel San Vicente con motivo de la muestra de Pedro Giralt *Un paraíso para Jacobo*, hemos querido que estas fueran las palabras de encabezamiento al mural que éste realizó en 1986 para la sede de la DGA, además de por ser muy ilustrativas de esta obra, para dejar constancia desde el comienzo de la fuerte vinculación existente entre esta pintura y la citada exposición.

Junto con Salavera y otros, Giralt también participó en el I Salón de Otoño, presentando un total de cuatro lienzos entre los que se encontraban *La floresta* o *África anímica*, donde recreaba una especie de paraíso que se movía entre lo onírico y lo expresionista. Estas pinturas pertenecían a la que iba a ser su siguiente gran exposición individual, *Un paraíso para Jacobo*, que tuvo lugar en la Lonja entre el 14 de noviembre y el 8 de diciembre de 1985. Juzgada como «el esfuerzo más considerable de su trayectoria artística»,<sup>148</sup> la obra colgada en la Lonja mostraba al espectador el personal paraíso recreado por el pintor, que se salía, tanto en su concepto como en su representación, de la tradicional visión idílica, al evocar un mundo dual formado por «partes gozosas y otras mucho más terribles».<sup>149</sup> Para representar las mieles y las hieles de este supuesto edén, Giralt utilizó imágenes con una fuerte carga expresionista, que radicaba en el potente y contrastado colorido, así como en la expresividad que mostraban los personajes y los escenarios recreados.

Interesado por la particular visión del paraíso de Giralt, Saturnino Cisneros le encargó<sup>150</sup> la realización de una pintura para la Sala de Acción Social (sala Gúdar-Javalambre) donde el artista, que había estudiado dos años en la Escuela de pintura mural contemporánea de San Cugat del Vallès, recreó, usando el óleo sobre muro, un personal escenario en el que se entremezclaban la idea de viaje y la influencia que en él había ejercido la lectura de *El asno de oro* de Lucio Apuleyo.<sup>151</sup> No era la primera vez que Giralt recurría en su creación artística a esta idea de viaje, de hecho ya había aparecido en la exposición de la Lonja con las pinturas dedicadas a África, China o América, sin embargo en este caso, Giralt se inclinó por un lugar más cercano y familiar: el Mediterráneo, una tierra que añoraba, tras los años allí vividos, por su paisaje, por su color y, sobre todo, su luz. No introduce motivos distintivos que permitan identificar el tema o lugares concretos, con la salvedad de la imagen femenina que, representada como una divinidad, preside la cúpula acompañada de una corte de ninfas y nadadores y de la inscripción *Mediterránea*. Sin embargo, no era la de este mural una representación amable puesto que como en todo mar, en todo viaje y en la vida, surgen imprevistos y fatales accidentes que ponen una nota negativa; esta evocación comprendía la dualidad del mundo, abarcando desde la fortuna, la belleza y el placer hasta la avaricia, el dolor, el hedor y la muerte. Por ello, alrededor de esta imagen idílica y extendiéndose por toda la superficie de que disponía para pintar, Giralt creó una atmósfera imaginada en la que parecían mezclarse el mundo de los sueños y de las pesadillas, un universo ingrátido en el que lo terrestre, lo aéreo y lo marítimo se confunden: animales y personajes que vuelan, que nadan y que desafían las leyes de la gravedad y de la razón.

Aunque constituye una obra a parte, hay que considerar este mural como una prolongación de *Un paraíso para Jacobo* al seguir el mismo planteamiento (la dualidad en el mundo, la presencia del

148 AZPEITIA, Ángel, «Pedro Giralt expone un 'Paraíso para Jacobo'», en *Heraldo de Aragón*, 21 de noviembre de 1985, p. 15.

149 GARCÍA BANDRÉS, «Pedro Giralt: una Lonja llena de creación», en *Heraldo de Aragón*, 1 de diciembre de 1985, p. 24.

150 Entrevista mantenida con Pedro Giralt el 21 de septiembre de 2010.

151 *Ibidem*.

bien y el mal) y utilizar el mismo tipo de iconografía que aparecía en estas obras, protagonizadas por seres humanos desnudos, de apariencia salvaje, animales, mariposas, una abundante vegetación, etc., todo ello representado sin ningún tipo de orden aparente. En algunos casos, el pintor realiza una trasposición casi exacta de algunas de las imágenes representadas en las pinturas expuestas en la Lonja, introduciendo leves cambios o bien tomándolas de manera literal, lo que confirma una vez más la intensa influencia de estos lienzos sobre la cúpula. Giralt recrea también la misma atmósfera de carácter surrealista y expresionista; los personajes y, sobre todo, los animales muestran a través de sus rostros señales de locura, con una gestualidad corporal y una apariencia física que en ocasiones roza lo grotesco, rasgos que el pintor potencia mediante la utilización de colores contrastados, aplicados con pinceladas rápidas y muy gestuales. Nos encontramos con animales fantásticos, otros en actitud agresiva, personajes que parecen llevar a cabo ritos o danzas tribales y otros que, simplemente, se limitan a estar o a recorrer el escenario. La agresividad del ambiente se combina y se potencia con la sensación de *horror vacui* que domina en el mural, a través de la acumulación de imágenes, de la redundancia visual de éstas, de la fuerza de su colorido, de la sensación de desorden dominante y del marcado movimiento de las figuras, que dibujan formas abiertas y ondulantes a través de sus gestos. Toda esta serie de recursos surgen del interés de Giralt por lo sensorial y de su constante búsqueda de la emoción a través del arte, creando esta obra de fuerte carga expresiva, con la que parece querer estimular los sentidos del espectador: la vista, a través del potente colorido e iconografía utilizada; el oído, a través de los muchos sonidos que pueblan la escena como el ladrido de los perros, el balido de las cabras, el rugido de los leones, el rebuzno de los asnos, el agitar del agua; de una manera menos evidente alude también al tacto, un sentido sumamente importante para el propio Giralt<sup>152</sup> que lo evoca mediante la representación de las manos de sus personajes y a través de la factura gestual de la obra.

El mismo *horror vacui* rige también la composición ideada por el artista para este mural que cubre el techo en toda su extensión. En lugar de una obra claramente estructurada, a la manera de las realizadas por Salavera o los hermanos Pascual, donde cada una de las partes recibe un tratamiento específico y diferenciado del resto, Giralt concibe este mural como una gran composición que traslada al conjunto de la superficie, de modo que podemos ver imágenes cuya representación se extiende a lo largo del techo, la cúpula y el friso. Sin embargo, esto no quiere decir que no tenga en cuenta las características de cada una de estas partes a la hora de establecer la composición. En el caso de la cúpula, el pintor se inclina por la representación de formas ondulantes que recorren, a la vez que potencian, la superficie curva de la media naranja; esta adaptación se evidencia también en la representación que lleva a cabo en el friso, donde representa una sucesión de animales. Es en el caso del techo donde desaparece esta intención de acomodo a las características del soporte, dando paso a una representación totalmente libre y desordenada de figuras a lo largo y ancho de toda la superficie. No existe una diferenciación física real entre estas tres zonas, algo que curiosamente sí se da a nivel simbólico, puesto que cada una de estas partes evoca un mundo distinto. La cúpula es el espacio sagrado, dedicado a la representación del Mediterráneo, que el pintor recrea en un escenario idílico de frondosa naturaleza, habitado por ángeles y ninfas que campan felices, ajenos al ambiente

---

152 Durante nuestra conversación con el artista, éste nos habló del valor del tacto, del contacto directo tanto entre los hombres, así como entre el artista y su obra, una importancia que se refleja en muchas de sus creaciones en las que representa el cuerpo como refugio de la caricia. También se manifiesta ésta en el plano técnico al ser partidario de una realización directa en la que interviene en la obra con sus propias manos al aplicar, en ocasiones, el óleo con sus dedos.

turbio que se vive fuera de este lugar privilegiado. Radicalmente distinta es la representación que lleva a cabo en el plato, el escenario de un mundo caótico que «se abre con el pecado y la miseria de las pasiones y sufrimientos»,<sup>153</sup> de personajes y animales en actitud atormentada. Por último, el friso que recorre el perímetro de la estancia, protagonizado por esa sucesión de animales a la que antes nos referíamos y con la que el pintor pone punto y final a la composición.

El resultado es un mural barroco y excesivo que eclipsa por completo la presencia de la arquitectura y hace desaparecer los límites entre las distintas partes que componen el techo, lo que supone la destrucción del «espacio real de la arquitectura».<sup>154</sup> La pintura se erige como la única protagonista de esta sala, que resulta insuficiente para dar cobijo al mural que, por su rotundidad visual, requeriría de un entorno más espacioso. De hecho, al contemplar el conjunto de la estancia observamos que en lugar de potenciar su espacio lo sobrecarga visualmente, empequeñeciendo la sensación espacial de la misma. A esto hay que añadir, por último, que, a diferencia de las otras tres cúpulas, lo excesivo de este mural contagia al espectador del nerviosismo y la excitación que muestra la representación.

### *El origen del Paraíso de Pascual Blanco*

La última de las cúpulas del Pignatelli fue encargada a Pascual Blanco en el año 1986, en paralelo a la exposición que estaba realizando en la Sala Luzán<sup>155</sup> en enero de ese mismo año. Esta muestra estaba compuesta por un total de 54 pinturas, protagonizadas todas ellas por un mismo motivo: el Hombre inmerso en la Naturaleza, que a su vez era el asunto en torno al que giraban los tres murales realizados en la sede de la DGA. La temática de su obra, unida a las buenas críticas cosechadas por la exposición<sup>156</sup> y al hecho de ser uno de los pintores más reconocidos del panorama artístico del momento en Aragón, fueron tres factores que, probablemente, convirtieron a Blanco en el candidato idóneo para pintar la última de las cúpulas del Pignatelli. Además, muchas de sus creaciones se acercaban a la pintura mural por su formato, por la manera en que eran concebidas y por la monumentalidad que imprimía a sus representaciones. De facto, no era la primera vez que se enfrentaba a una obra de tipo mural; había participado en 1975 en la actuación de las tapias de Castillejos y en 1979 en la convocatoria realizada por el Cabildo para decorar las cúpulas de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, si bien finalmente este proyecto no llegó a fructificar.<sup>157</sup>

Tras presentar varios bocetos al equipo responsable de la restauración del Pignatelli, Blanco recibió el encargo de decorar la cúpula correspondiente a la Sala de sesiones del Departamento de Obras Públicas (actual sala Pirineos), un proyecto ilusionante que, sin embargo, llegaba en un difícil momento personal, marcado por la enfermedad y posterior fallecimiento de su mujer Encarnación Izar, a la que dedicó esta obra.

---

153 Aunque son de nuevo palabras referidas a las pinturas que formaron parte de la exposición *Un paraíso para Jacobo*, consideramos que son muy descriptivas del ambiente que protagoniza el mural en la zona correspondiente al plato.

154 FERNÁNDEZ BARRIENTOS, Domiciano, *Ficción y realidad del espacio como integrantes de la arquitectura y la pintura*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Luis Alonso Fernández, Departamento de Bellas Artes, Universidad de La Laguna, 1987, p. 296.

155 *Pascual Blanco*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985.

156 AZPEITIA, Ángel, «Luzán: Pascual Blanco», en *Heraldo de Aragón*, 30 de enero de 1986, p. 13; FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, «Exposición de Pascual Blanco en la sala Luzán. Como dentro de un panel de luz», en *El Día*, 9 de febrero de 1986, p. 46.

157 Años después, concretamente en 1995 el Cabildo le volvió a encargar, junto con Jorge Gay y Santiago Arranz, la realización de un boceto para decorar la cúpula bajo el emblema de Virgen de la Paz, convocatoria que ganó Jorge Gay, pero que tampoco se llevó a cabo. Op. Cit., ARTIAGA ROYO, «Los últimos proyectos...», pp. 213-225.



Aunque inició el trabajo en 1986, su realización se demoró a causa de las circunstancias que atravesaba en ese momento, finalizando la obra hacia el mes de mayo de 1987.<sup>158</sup> Influido por las vivencias que estaban agitando su vida, Blanco se inclinó por una representación de las cuatro estaciones, coincidiendo con La Hermandad Pictórica en la temática pero no así en la solución ni en el enfoque con el que fue concebida. Si la obra de los hermanos Pascual estaba imbuida de la filosofía oriental, la de Blanco nacía del momento que estaba atravesando; la obra fue concebida desde una visión melancólica del paso del tiempo y del tránsito de la vida, que el pintor simbolizaba a través de las transformaciones sufridas por un bosque a lo largo de las cuatro estaciones que, como equivalente de las Cuatro Edades del Hombre,<sup>159</sup> se convierten en metáfora del origen, el transcurso y el fin de la vida humana. Para trasladar al muro<sup>160</sup> este argumento, Blanco recurrió a la representación de un gran jardín habitado por hombres y mujeres desnudos que discurrían a lo largo y ancho de todo el techo, abarcando desde el friso hasta la cúpula lo que, unido a la exuberancia de la representación vegetal, propiciaba un efecto de *horror vacui* que, sin embargo, no iba acompañado de la sensación de abigarramiento que Giralt imprimió a su obra. La diferencia con éste último era que Blanco sí había adaptado la composición al marco arquitectónico, aplicando, además, un orden interno en la representación de las cuatro escenas que componían el mural. En concreto, el pintor organizó el techo en cuatro partes que dedicó a cada uno de los periodos estacionales, pintando de un color diferente la base de estas cuatro secciones para distinguirlas entre sí. Aunque la representación de las estaciones comprendía toda la superficie, fue en el área correspondiente al techo donde Blanco centró la atención mediante la recreación de una frondosa vegetación en la que la primavera, el verano, el otoño y el invierno se sucedían de manera continua, sin romper la idea de jardín único, pero diferenciando, a su vez, entre una y otra estación mediante el uso de un cromatismo diferente. En las cuatro secciones se seguía un esquema común, integrado por dos o tres figuras masculinas y femeninas desnudas que, en actitud ociosa, caminaban o reposaban unas junto a otras, sin establecer comunicación entre sí. Este escenario natural, descontextualizado y habitado por personajes desnudos, se encontraba dentro de la nueva fase creativa que Blanco había empezado explorar desde la llegada de la democracia, en la que reflexionaba sobre la autenticidad del ser humano y la necesidad de desprenderse de los condicionamientos y las ataduras sociales.<sup>161</sup> Los moradores de este plácido marco, a juzgar por sus poses despreocupadas, parecían disfrutar de la calma que les brindaba la naturaleza, si bien se mostraban completamente inexpresivos y alejados los unos de los otros, subyaciendo en todos ellos un poso de quieta melancolía. En algunos casos los rasgos faciales de los personajes estaban levemente abocetados, mientras que otros mostraban un gesto hierático en el que se observaba la influencia de la escultura clásica. Su ociosidad se desarrollaba en medio de una generosa naturaleza habitada por aves y bajo un sol que, con la intensidad de su brillo, advertía de la estación que representaba; no hay rastro de nieve, hojas caídas o cualquier otro signo estacional, de forma que lo único que permite identificar cada una de los periodos son, principalmente, las diferencias existentes en la gama cromática utilizada en la vegetación y en la base de cada una de las cuatro secciones.

---

158 GARCÍA BANDRÉS, «Pascual Blanco pintó una cúpula para la DGA», en *Heraldo de Aragón*, 8 de mayo de 1987, p. 44.

159 Ver la entrada *Edades del hombre* en HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

160 La técnica utilizada es óleo sobre lienzo adherido a la superficie en el caso del plato y el friso que rodea la sala, mientras que para la cúpula prefirió realizarlo directamente sobre el muro sirviéndose del acrílico.

161 Op. Cit., *Pascual Blanco...*

No debemos contemplar el techo y la cúpula de manera aislada puesto que forman una misma realidad en la que el primero comprende la tierra y la segunda el cielo. Observamos cómo los árboles que integran cada escena se dirigen en sentido perpendicular hacia la cúpula, dibujando una linealidad que imprime claridad y orden en la composición de cada una de las secciones; las ramas de la vegetación se prolongan en la media naranja que, siguiendo la tradición, queda reservada al cielo; en ella únicamente tienen cabida las copas de los árboles, cuatro soles (uno por cada estación) y un grupo de aves en pleno vuelo, concentrando estos motivos en la zona cercana al anillo y dejando libre la parte superior de la cúpula. Obtiene así una imagen sutil que contrarresta la sensación de *horror vacui* transmitida en el resto de la composición y aligera el peso visual del conjunto. Por último, el friso cumplía un papel secundario, dedicándolo a la representación de una greca a base de motivos vegetales que actuaba como cierre de la composición.

Con esta obra, Blanco nos ofrece un conjunto de gran rotundidad visual por lo profuso de la representación, pero perfectamente equilibrada y ordenada gracias al modo en cómo adapta la composición a las características del soporte y a su estructuración en cuatro secciones, lo que a su vez no impide que domine el sentido de conjunto y de continuidad en este obra con la que se cierra el conjunto de murales del Pignatelli.

### 3.1.4. Jorge Gay y José Manuel Broto, dos testimonios del arte actual en el Teatro Principal de Zaragoza

El Teatro Principal de Zaragoza, la instalación teatral más antigua e importante de la ciudad, nacido en 1798<sup>162</sup> y fuertemente reformado en el siglo XIX y XX, se encontraba sumido, a comienzos de los años ochenta del siglo XX, en un periodo de cierta decadencia. Conscientes de esta situación y dentro de la política de acercamiento de la cultura a la sociedad, el Ayuntamiento decidió en 1981 municipalizar la gestión del Teatro Principal bajo la fórmula de un Patronato público.<sup>163</sup> El primer paso para devolverle su posición privilegiada como espacio cultural era llevar a cabo una rehabilitación integral del edificio, oportunidad que surgió en 1984, cuando el MOPU creó el Plan de recuperación de Teatros, en el que se incluía el Principal. La designación del arquitecto director fue realizada por el propio Ministerio, que vio en José Manuel Pérez Latorre la persona indicada por su conocimiento en materia de arquitectura teatral.<sup>164</sup>

La intervención proyectada por Pérez Latorre comprendía una profunda reforma del inmueble con la que se resolvían cuestiones estructurales y se adecuaban las instalaciones a las necesidades actuales de un teatro, especialmente en lo que correspondía a la zona de camerinos y al propio escenario.<sup>165</sup> Además de atender aspectos estrictamente arquitectónicos, Pérez Latorre incluyó en el plan de rehabilitación la realización de dos pinturas murales con la intención de añadir dos testimonios del arte actual a los conjuntos pictóricos preexistentes y, en definitiva, enriquecer el conjunto artístico del edificio.<sup>166</sup> Fue el propio arquitecto quien encargó, directamente, estas obras a dos de los

162 Para conocer de cerca la historia del edificio se recomienda la consulta de MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Teatro Principal*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1999.

163 *La caja transparente*, n.º 1, mayo 1985, Patronato Municipal del Teatro Principal, pp. 20-22.

164 Todo este proceso, en el que no vamos a entrar, es explicado por el propio arquitecto en PÉREZ LATORRE, José Manuel, «El muro y el teatro», en *Artígrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte, n.º 13, 1998, pp. 89-108.

165 *Teatro Principal de Zaragoza. Reforma y restauración*, Zaragoza, Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, pp. 6-8.

166 BIEL IBÁÑEZ, Pilar, «La pintura decorativa y el Teatro Principal: la nueva decoración de 1891», en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte, n.º 13, 1998, pp. 69-88.

jóvenes artistas aragoneses con mayor proyección en el panorama artístico español: José Manuel Broto y Jorge Gay, representantes de la abstracción y de la figuración respectivamente.<sup>167</sup> Según lo planeado por el arquitecto, los murales se ubicarían en el vestíbulo, por su condición de lugar de recepción y de paso de todos los asistentes, y la zona de actores, que había sido remodelada completamente por el arquitecto. En concreto, el mural de Broto fue el que se situó en el lateral izquierdo del vestíbulo, visible para todos los ciudadanos que acudían al teatro, mientras que la obra de Gay se realizó en una pared que presidía la zona de camerinos, reservada a los actores. Esta localización en puntos tan destacados, así como las propias dimensiones de los murales, hablan de la importancia con que Pérez Latorre concibió la presencia de la pintura mural en el Teatro Principal, al convertir estas obras en elementos de referencia dentro del espacio en el que se ubicaron.

¿Cuál fue la reacción del público ante la intervención de los dos pintores? En 1987, una vez finalizadas las obras de rehabilitación, se celebraron jornadas de puertas abiertas para que los ciudadanos pudieran conocerlos entresijos del teatro. La actividad incluía la visita guiada de las instalaciones y de las pinturas murales, que provocaron diversas reacciones entre los visitantes, tal y como recogió la prensa del momento. En el caso de Broto, el mural no tuvo un buen recibimiento, ya que «al parecer ha calado negativamente entre los ciudadanos que visitan el Principal»,<sup>168</sup> mientras que «El patio y las galerías donde se ubica el mural de Jorge Gay [...] se llevan la palma de las felicitaciones [...]»,<sup>169</sup> una reacción que se debe al rechazo que, aún hoy, genera entre el público general la abstracción, frente a la mayor aceptación que, en cambio, despierta el arte figurativo.

### **Jorge Gay y la huella de la posmodernidad:**

#### ***Pintura para una arquitectura o la inquietante e innecesaria mano***

Cuando José Manuel Pérez Latorre conoció a Jorge Gay, éste era uno de los jóvenes pintores más prometedores del momento, con una sólida formación artística de base académica y especializado, según hemos comentado anteriormente, en la práctica de la pintura mural. Este bagaje le convertía en un candidato idóneo para llevar a cabo este encargo que, por enmarcarse dentro de un ambicioso proyecto de rehabilitación, podía significar su consagración definitiva tras el éxito obtenido en 1984 con *El hombre que fumaba Ideales*, tal y como finalmente sucedió.

Los primeros pasos para la realización del mural partieron de las conversaciones mantenidas entre el arquitecto y el pintor. En ellas, Pérez Latorre detalló a Gay la función del lugar en el que se iba a situar su obra y el significado que debía imprimirle a través de su intervención; era un pequeño espacio de la zona de actores, situado junto a los camerinos, que el arquitecto había concebido como punto de encuentro de los intérpretes y al que Gay debía transferir, por medio de su obra, una atmósfera inspiradora que, además de decorarlo, le diera alma y personalidad propias. Gay inició el trabajo con un proceso de estudio en el que realizó una serie de dibujos preparatorios donde planteaba diversas soluciones temáticas y compositivas. Inicialmente, tomó como fuente de inspiración el mundo del circo y la *Commedia dell'Arte*. Tampoco se pueden perder de vista las influencias locales que el artista asimiló durante su infancia y que, de una manera más indirecta y subconsciente, están también presentes en esta obra. Nos referimos al gran mural que Andrés Conejo realizó para

167 Op. Cit., PÉREZ LATORRE, «El muro...», pp. 89-108.

168 MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, «Los ciudadanos "reinauguran" el Teatro Principal», en *Heraldo de Aragón*, 25 de mayo de 1987, p. 16.

169 Ibídem.

el cine Palafox, toda una bocanada de aire fresco en el panorama artístico de los cincuenta, que fue calando en el pintor zaragozano desde su infancia hasta convertirse en un referente dentro de su imaginario artístico por su atractiva iconografía, su composición y el juego de luces y sombras.<sup>170</sup> Ambas influencias dieron lugar a una serie de bocetos dedicados a escenas protagonizadas por equilibristas y arlequines pero que, poco a poco y a través de los diferentes estudios realizados, fueron derivando hacia nuevas soluciones compositivas y temáticas basadas en el mundo clásico.

Aunque el proceso de creación fue largo, con un número considerable de bocetos y dibujos preparatorios, fue en el propio soporte donde concretó la composición final tras realizar hasta siete composiciones<sup>171</sup> diferentes que le condujeron a la pintura que hoy vemos, una obra de clara naturaleza posmoderna y considerable complejidad, donde conviven múltiples y ricas referencias artísticas que la convierten en uno de los testimonios más importantes y representativos de la pintura mural en Zaragoza. Gay rompe con la regla clásica de unidad de tiempo, acción y lugar para crear un escenario donde conviven diferentes tiempos o periodos históricos (el pasado clásico, la época renacentista, el mundo barroco y la edad contemporánea) y en el que desecha la idea de escena principal o única por la representación de múltiples y pequeñas escenas, inconexas entre sí, que se reparten a lo largo de toda la composición. Todo ello queda unido bajo el hilo argumental del mural, que Gay convierte en un particular homenaje al mundo del teatro, al que impregna con un ambiente de inquietud y misterio que ya anunciaba su poético título: *Pintura para una arquitectura o la inquietante e innecesaria mano*.

El escenario en el que se desarrolla la obra es una vista frontal, abierta al mar, en la que recrea una Venecia<sup>172</sup> inventada, poblada por un grupo de gentes que distribuye a lo largo de un puerto, flanqueado por grandes conjuntos arquitectónicos que actúan como ejes que enmarcan la escena principal y dan profundidad a la escena. Al analizar en detalle la composición, encontramos cuatro grandes citas que muestran la profunda huella que había dejado en él su estancia en Italia. La primera de estas referencias reside en el propio esquema compositivo, donde Gay hace un guiño a la característica pintura de puertos de Claudio de Lorena, al emplear una organización espacial semejante, sustituyendo la arquitectura clásica por un atrezzo arquitectónico de construcciones monumentales, inspiradas en la arquitectura posmoderna de Aldo Rossi<sup>173</sup> y en la grandilocuencia de la arquitectura fascista italiana. Esta construcción espacial y arquitectónica está revestida de la influencia de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico: composiciones silenciosas con horizontes infinitos y arquitecturas fuertemente geometrizadas que exhalan un halo de misterio y cierto surrealismo que intensifica la sensación de inquietud que transmite la escena. El pintor añade a estas referencias la presencia del mundo clásico a través de los restos escultóricos<sup>174</sup> que jalonan la composición, in-

---

170 Entrevista mantenida con Jorge Gay el 18 de mayo de 2009.

171 Ibídem.

172 No es casual que Gay se incline por la representación de Venecia, que constituía toda una fuente de inspiración para él, una especie de obsesión que le había llevado a representarla ya en 1974 y donde viajó en varias ocasiones. *La ciudad, el amor y los sueños*. Jorge Gay, *La Lonja, Zaragoza, 4 octubre-30 noviembre 2003*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, p. 238.

173 Durante su estancia en Italia, Jorge Gay conoció la obra del arquitecto italiano, que dejó huella en el artista, tal y como también podemos comprobar en *Homenaje a Marín Bagüés 1*, donde aparece el Teatro del Mundo construido por Rossi en 1979 para la sección de Arquitectura y Teatro de la Bienal de Venecia. Este mismo detalle aparece en el mural del Teatro Principal, concretamente en la maqueta ardiendo que sostiene la figura masculina situada en el lateral izquierdo.

174 La idea de la ruina escultórica es algo que ha estado y está muy presente en el universo creativo de Jorge Gay, de una manera más evidente en sus dibujos correspondientes a los primeros años de la década de los ochenta y en buena parte de su producción de caballete posterior, aunque como un elemento anecdótico, secundario y decorativo que nada tiene que ver con el simbolismo que inicialmente tenía.

fluido por los yacimientos griegos y romanos que había visitado durante su estancia en Italia y sus viajes a Grecia, así como por la visita a las colecciones del Palacio de los Conservatori en Campidoglio, la Casa de Seoane, el British Museum, los Museos Vaticanos y el Museo Borghese.<sup>175</sup> Gay traslada al mural esta idea de ruina, que ya habíamos visto en su obra anterior, con una finalidad decorativa y, especialmente, compositiva al definir la ordenación de la escena. A la presencia de la escultura clásica, hay que sumar también la de la escultura contemporánea a través de una pieza de Fernando Sinaga que el pintor representa a la derecha de la composición, haciendo un guiño a uno de los escultores aragoneses contemporáneos más importantes, amigo de Gay y que, posteriormente, colaborará en otra obra de Pérez Latorre junto con el pintor. Debido a las reducidas dimensiones del lugar en el que se ubica, también concibe esta obra como una especie de trampantojo con el que ampliar la sensación espacial del mismo e integrar la pintura en el marco arquitectónico por medio de un *trompe l'oeil* que hace coincidir las líneas de encofrado de la arquitectura recreada con las de la arquitectura real. Sin embargo, este efecto desapareció cuando se instaló el mural al añadir en la parte inferior una pequeña moldura que interrumpió la confluencia entre pintura y arquitectura. Jugando también con esta idea de apariencia, Gay distribuyó a lo largo del escenario el conjunto de personajes, realizados a tamaño real con la intención de confundir lo real y lo ficticio, los representados con aquellos que recorren los vestuarios del Principal: «Todos eran de dentro y de fuera. Todo era verdad y mentira. Todo era al final: una ilusión».<sup>176</sup>

Al igual que en la composición, el pintor construyó estas figuras por medio de un conjunto de citas que no eran más que una excusa para representar aquellas imágenes de la Historia del Arte que siempre le habían obsesionado y que ahora pretendía reelaborar en el mural. Aunque todas las escenas y personajes tienen la misma importancia dentro de la obra, hay una imagen que el pintor destaca sobre el resto a través del título del mural y de la composición: la escultura que porta un pez y una mano en el pecho. La ausencia de un grupo principal que centre la composición se suple con esta figura, que domina sobre el resto gracias a su ubicación en el centro de la obra, su posición frontal y su aspecto inquietante. A su alrededor se distribuyen todos los personajes que, unos junto a otros, aunque en diferentes planos, se disponen frente al espectador sin mostrar su rostro que, salvo un único caso, queda completamente oculto o visto de perfil, incidiendo en la idea de la apariencia, la interpretación o lo ficticio. Todo ello da como resultado un variopinto grupo de gentes, sin sentido aparente, aislados, sin relación entre sí y unidos únicamente por la proximidad física. El sentido, el interés y la esencia de cada uno de los personajes no radica en el significado que pueden transmitir sino en el hecho de haber sido concebidos como una sucesión de citas artísticas. Algunas de estas figuras son creación original del pintor, sin embargo, en otros casos, que más adelante detallamos, los personajes son el resultado de una compilación de referencias a determinadas obras de la Historia del Arte, en las que la creatividad del pintor radica en cómo las incorpora a la obra y las combina entre sí. La intención de Gay no era crear una pintura en la que cada imagen tuviera un mensaje cerrado y comprensible, sino que estos guiños conformaran un mensaje global, un canto a las artes a través de las referencias a los hitos de la Historia del Arte que han influido en él. Por ello, estas alusiones artísticas no deben interpretarse como un gesto de academicismo sino como una actuación genuinamente posmoderna, en la que declara su admiración por los grandes maestros de la pintura, la escultura y la arquitectura.

---

175 Entrevista mantenida con Jorge Gay el 18 de mayo de 2009.

176 Op. Cit., PÉREZ LATORRE, «El muro...», p. 107



La composición se abre con un personaje de aire clásico que, cargado con una escultura, abandona la escena por una de las puertas situadas en los extremos. Junto a él, encontramos un personaje que porta una pequeña maqueta del Teatro del Mundo consumiéndose entre las llamas, que representan no el fuego devastador sino la pasión del teatro. Esta pasión se torna dramatismo en el siguiente grupo, formado por un soldado y una escultura que, extrañamente, está herida. La sangre del puñal, la herida sangrante de la espalda y la roja vestimenta del guerrero hablan de la pasión convertida en tragedia que inmortalizó el teatro griego. Y al igual que en las representaciones griegas, no podemos ver sus rostros que quedan ocultos a través de una férrea máscara, en el caso del soldado, y de un gesto cabizbajo de derrota en la escultura, lo que convierte al humano en un ser inexpresivo cercano a la idea de escultura, mientras que la escultura se humaniza a través de la herida y su postura abatida. Los papeles se intercambian y las falsas apariencias hacen acto de presencia. El tercer elemento que integra el conjunto es una pequeña mesita de aire clásico, sobre la que posa un paño ensangrentado y un puñal, que Gay toma de la biblioteca pública de Estocolmo diseñada por Gunnar Asplund.

La sucesión de escenas continúa en la mesa de mármol situada junto a estos dos personajes, un elemento que pasa desapercibido y que reúne importantes referencias. Sobre ella aparecen tres máscaras, en alusión a los géneros teatrales, que Gay toma de *El Triunfo de Venus*, de Bronzino, mientras que bajo la mesa incluye una serie de detalles sacados del *San Sebastián* de Mantegna conservado en el Louvre, concretamente los pies atados sobre un pedestal, que pertenecen al santo, convertidos para la ocasión en escultura. En el centro de la composición se representa la vida, la alegría y la inocencia encarnada en los niños Federico (sentado junto a la caja de mariposas), hijo de José Manuel Pérez Latorre, y Juan (de pie), sobrino del pintor. Es ésta la imagen más amable de toda la obra, en contraposición a la escultura que se sitúa junto a ellos, que constituye la figura más enigmática del conjunto y la que da título a la obra; una escultura sin cabeza, que porta en su mano un pez y sobre su pecho una mano. Como si de una figura humana se tratara, el artista consigue fingir la sensación de que ésta mira fijamente al espectador, al tiempo que infundirle una sensación de vida por medio de la postura que adopta, más humana que escultórica, y que, además, denota una actitud de fortaleza entremezclada con el halo enigmático que transmiten los símbolos que porta.<sup>177</sup> Junto a ella se sitúa un misterioso personaje masculino visto de espaldas, que ya había representado casi exactamente igual en una obra anterior, concretamente en el dibujo que realizó para la campaña de restauración del Pignatelli. Menos interesante resulta la siguiente figura masculina, que actúa como elemento de transición en la composición hacia el siguiente personaje, una mujer de porte barroco creada a partir del retrato de *Santa Águeda* de Francesco Guarino y un detalle de *El Parnaso* que Rafael pintó para la Estancia de la Signatura, en concreto la máscara que Talía sostiene junto a Urania y que Gay introduce aquí entre los paños de la mártir; Tragedia y Teatro, unidas una vez más, de la mano del martirio de Santa Águeda y de la máscara que porta la musa griega. Para finalizar, la escena se cierra con la imagen de una niña (la modelo fue Leonor, sobrina del pintor) que, con gesto hierático y categórico, señala al infinito, mientras a sus espaldas, un personaje cruza el umbral de la puerta cargando sobre sus hombros una escultura que enlaza con aquella otra con la

---

177 Esta imagen fue creada por Gay basándose en símbolos e iconografía de origen clásico, utilizándola posteriormente en el mural realizado para las Cortes de Aragón *La estancia del guardián y la llegada de la luz*, obteniendo el mismo efecto de misterio que en su predecesora. Una imagen muy semejante se puede ver también en Aragón, *el sueño sostenido y el anhelado armónico*, mural pintado por Gay en 2001 para la Escalera de Presidencia del Gobierno de Aragón en el edificio Pignatelli.

que abriera la composición. A la hora de estampar su firma, Gay volvió a hacer un último guiño a los grandes maestros de la pintura, recurriendo a una discreta nota de papel, localizada en el lateral inferior izquierdo donde, en una nueva alusión a la siempre presente literatura, adjuntaba una cita del poeta Ezra Pound, enterrado en Venecia.

Con esta rica suma de referencias y el modo en cómo las elabora, Gay configura una pintura mural de marcada personalidad, caracterizada por la inquietante atmósfera reinante y que es fruto, principalmente, de la heterogeneidad de los personajes, de la extrañeza que destila su actitud ensimismada, pero también de la especial iluminación con la que baña la escena, por medio de luces y sombras muy contrastadas, que acentúan la carga de misterio que transmite el marco arquitectónico que les acoge. Esta obra demuestra, por otra parte, cómo a pesar del tiempo transcurrido, Italia sigue estando muy presente en el artista. En primer lugar, la casi totalidad de las referencias habidas en la obra provienen de Italia o de artistas italianos, mientras que para la creación de las imágenes propias, el artista recurre también a las fuentes del mundo clásico. A todo ello se suma el estilo que imprime en la obra y que se encuentra en la línea de la figuración realista que cultivó profusamente durante su estancia en Roma y a su vuelta a España<sup>178</sup> y que volveremos a ver en la pintura mural *La estancia del guardián y la llegada de la luz* realizada en 1987 para las Cortes de Aragón.

Esta es, sin duda, una de las mejores pinturas murales que Gay ha realizado a lo largo de su carrera, con la que afianzó su presencia en el panorama artístico de la ciudad y especialmente en el ámbito de la pintura mural, aunque su localización en una zona reservada del teatro impide que alcance una mayor difusión entre el público; a su vez hay que decir que, lo reducido del espacio en el que se encuentra coarta la potencia que encierra la obra. Al margen de ello, esta primera colaboración entre el arquitecto y el pintor fue fluida y satisfactoria, determinando que entre ambos se estableciera una colaboración profesional, además de una amistad personal, que ha llevado a José Manuel Pérez Latorre a contar en otras ocasiones con la participación de Jorge Gay. Por otra parte, para el pintor esta obra fue la primera de las muchas que realizaría en años venideros, siendo también la primera pero no la última relacionada con el mundo del teatro; el éxito de este mural parecía convertirse en el anuncio de sus trabajos en otros teatros como el que realizó para el Reina Sofía de Zuera en 1988, encargo de los arquitectos Luis Franco y Mariano Pemán, o las escenografías que en 2007 diseñó para Amares<sup>179</sup> y en 2008 para El Trovador.<sup>180</sup>

### ***Zaragoza, la abstracción de José Manuel Broto en el Teatro Principal***

Junto a la figuración, la abstracción tuvo un espacio en la remodelación del Principal a través de la colaboración del pintor José Manuel Broto, considerado ya entonces todo un valor de la creación artística nacional del momento. Aunque se trataba del primer encargo de pintura mural que recibía, ésta, no era, ni mucho menos, una proposición ajena a la práctica artística de Broto, que venía cultivando obras de gran formato y, casi se podría decir, con vocación mural. De hecho,

178 Para conocer esta fase, recomendamos la consulta del catálogo que recoge la exposición que realizó en Valencia, muy representativa de la producción del pintor en el periodo referido. MÉNDEZ, José Félix, *Jorge Gay. Dibujos 1976-1984, del 18 de mayo al 20 de junio de 1984, Sala de exposiciones de Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984.

179 *La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre - 30 noviembre 2003*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, p. 254.

180 MONSERRAT, Daniel, «El regreso de El Trovador», en *El Periódico de Aragón*, 27 de febrero de 2008, p. 50.

en nada se diferenciaba este trabajo de los que habitualmente realizaba al tratarse, en definitiva, de un gran lienzo pintado con acrílico y adherido al muro; es decir, no tuvo que enfrentarse a cuestiones de técnica mural que sí hubieran implicado un desafío mayor para el autor. La mayor peculiaridad que mostraba el encargo era el hecho de estar destinada a un espacio histórico, lo que obligaba a Broto a respetar el contexto arquitectónico en el que se encontraba, adaptándose al mismo pero manteniendo a su vez sus propias características y voluntad creativa. De hecho, la única vinculación importante que estableció entre la obra y el teatro fue este respeto al marco arquitectónico que le envolvía. Y es que a diferencia de Gay, Broto no planteó este mural como una obra con un significado concreto para el Principal o con referencias al mundo del teatro, sino que continuó con los mismos planteamientos artísticos que estaba desarrollando en ese momento en su producción, entre los años 1985 y 1987,<sup>181</sup> que se caracterizaban por una abstracción de ascendencia informalista, con ecos de su admirado Tàpies, en la que introducía una serie de motivos con reminiscencias figurativas que se repetían una y otra vez en sus creaciones.

Para su ejecución, que tuvo lugar en París, apenas se sirvió de algunos dibujos preparatorios, siendo en el propio lienzo donde, debido al carácter gestual de su pintura, afrontó la creación del mural.<sup>182</sup> Haciendo uso de su habitual paleta de colores, a base de marrón, pardo, beige, rojo y negro, Broto daba forma a esta gran composición abstracta, muy representativa del momento creativo que atravesaba. Valiéndose de la inmediatez, la gestualidad y el azar daba forma a un fondo de apariencia turbulenta, donde se superponían intensos, largos y sinuosos brochazos, junto con el constante chorreo de la pintura que libremente fluía sobre la superficie; era lo irracional, la cara oculta, la intuición que tenía que competir para salir del subconsciente y hacerse patente a través de esta pintura directa y que, sin ambages, se enfrentaba al pensamiento racional, contenido y pragmático. Sobre este mar revuelto de pintura y gestos, Broto disponía algunos de los elementos figurativos más representativos de su obra, motivos vegetales, líneas ondulantes que recorrían la superficie de la obra o sus características estructuras geométricas que nos hablaban de lo cartesiano, de lo rígido o comedido o de aquello que quisiera interpretar el espectador;<sup>183</sup> no obstante, y reproduciendo palabras que el pintor aplicaba a sus creaciones, «Interprétalo como quieras».<sup>184</sup> Como única concesión a Zaragoza, Broto incluyó el escudo de la ciudad y la representación del cauce del río Ebro a su paso por la misma, expresado en la gran línea roja que atraviesa el mural y que concentra buena parte de la atención y de la fuerza que contiene esta composición.

Este juego de contrarios, de lo racional frente a lo visceral, que Broto plantea en este mural, así como en otras obras del mismo periodo, nos remite a la filosofía oriental, que habla de la necesidad de dejarnos llevar por la intuición y lo inconsciente, al mismo tiempo que reconoce la interconexión entre principios opuestos como una de las claves para alcanzar el equilibrio. Las formas geométricas de trazo firme se comunican con las líneas orgánicas nacidas del gesto libre, mientras que el negro profundo se funde con un brillante rojo sangre; el resultado es una obra perfectamente equilibrada, donde la creación súbita se da la mano con el trabajo reflexivo sin que el uno llegue a dominar sobre el otro.

---

181 Broto, *Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 3 de abril 3 de mayo de 1987*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

182 Entrevista mantenida con José Manuel Broto el 19 de octubre de 2009.

183 *Ibidem*.

184 Op. Cit., Broto, *Museo Español de Arte...*, s/p.

### 3.1.5. La estancia del guardián y la llegada de la luz, una alegoría de la democracia en las Cortes de Aragón

Como ya se ha señalado insistentemente, una de las grandes cuentas pendientes en la Zaragoza de los ochenta era la recuperación del degradado patrimonio histórico que por aquel entonces atesoraba la ciudad. La gran excepción la constituía la Aljafería que, mientras la mayor parte de los edificios históricos de la ciudad se sumían en un abandono casi total, se encontraba inmersa en un largo proceso de restauración, iniciado en 1947 de la mano de Francisco Íñiguez Almech.

El palacio musulmán había sido propiedad del Estado hasta la firma de la «Operación Cuarteles», ya referida, por medio de la cual el consistorio adquiriría un total de 16 instalaciones militares entre las que se contaba la Aljafería. Esta actuación aportaba al Ayuntamiento una cantidad importante de inmuebles con los que dar solución a las necesidades urbanísticas y a la falta de equipamientos que padecía. Por su condición de Monumento Histórico Nacional, se barajaron para la Aljafería otros fines más «nobles» que los dados a otros acuartelamientos de la ciudad, entre ellos la posibilidad de instalar un auditorio<sup>185</sup> o un museo arqueológico<sup>186</sup> que, finalmente, no llegaron a prosperar.

Estos acontecimientos discurrían en paralelo a la creación de las Cortes de Aragón, nacidas del Estatuto de Autonomía de 1982 y constituidas por vez primera en mayo de 1983. Al igual que en el caso de la DGA, se inició la búsqueda de un edificio representativo y lo suficientemente amplio como para dar cabida a todos los usos que comprendía, instalándose de modo temporal en la Aljafería, tal y como habían convenido con el Ayuntamiento. Mientras tanto, la búsqueda seguía en marcha y con este cometido, el 14 de junio de 1983,<sup>187</sup> el Presidente de Cortes dictó una Resolución por la cual se creaba una comisión, formada por un grupo de profesionales y de representantes de los distintos grupos parlamentarios, que se encargaría de estudiar las opciones más adecuadas para albergar esta función. Esta búsqueda pareció llegar a su fin unos meses más adelante, cuando la Comisión de Estudio<sup>188</sup> se pronunció a favor de la Aljafería: éste «era el lugar adecuado porque Aragón mismo estaba presente en todos sus muros, en sus arcos y en sus sombras»,<sup>189</sup> en palabras de Antonio Embid, primer presidente de las Cortes de Aragón. Una situación semejante la había protagonizado la DGA ese mismo año al escoger el Hogar Pignatelli, propiedad de la DPZ, para instalar el Gobierno de Aragón, y también como en este caso, las Cortes y el Ayuntamiento llegaron en 1985 a un acuerdo por el cual el consistorio le cedía en uso una parte del palacio que, en 1994, se ampliaría al resto del inmueble.<sup>190</sup>

En febrero de 1985, el arquitecto Ángel Peropadre, que había continuado con las obras de restauración del edificio tras el fallecimiento de Íñiguez Almech en 1982, redactó un primer proyecto de instalación de las Cortes, aunque finalmente fueron Luis Franco y Mariano Pemán los arquitectos responsables de llevar a cabo el proyecto de instalación del parlamento aragonés.<sup>191</sup> En concreto,

185 FRAGO, Jesús, «El alcalde quiere levantar un auditorium en el palacio de la Aljafería», en *Heraldo de Aragón*, 10 de septiembre de 1985, p. 5.

186 RE., «La Aljafería albergará el museo arqueológico y antropológico», en *Heraldo de Aragón*, 5 de diciembre de 1985, p. 6.

187 *Memoria de la I Legislatura (1983-1987) de las Cortes de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1987, p. 93.

188 EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel, PANO GRACIA, José Luis, SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *La Aljafería de Zaragoza*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1999 (Quinta edición), p. 117.

189 *Ibidem*, pp. 136-137.

190 *Ibidem*, pp. 118 y 126.

191 FRANCO, Luis, PEMÁN, Mariano, «La actuación de las Cortes de Aragón en La Aljafería. Obras y restauraciones desde 1985 hasta 1998», en BELTRÁN MARTÍNEZ, Manuel (Dir.), *La Aljafería*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998, pp. 415-453. SOBRADIEL, Pedro I., *La arquitectura de la Aljafería. Estudio histórico-documental*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, pp. 299-311.

las Cortes se emplazarían en una zona de menor valor histórico-artístico, correspondiente al cuartel ubicado en el primitivo patio oriental; una parte de estas edificaciones fue derribada para levantar la cámara de las Cortes, dejando en pie parte de la antigua estructura cuartelaria que, por sus amplias dimensiones, se aprovechó para ubicar el resto de instalaciones parlamentarias. Según recuerda la pareja de arquitectos «El trabajo se entendió desde el principio como una actividad en la que concurrían distintas disciplinas y que requería el consenso de distintos especialistas [...]». <sup>192</sup> Se referían a la colaboración de arqueólogos, historiadores, historiadores del arte y otro tipo de profesionales, a los que posteriormente se unió el gremio de los artistas. Conforme avanzaban las obras, Pemán y Franco decidieron incluir una pintura <sup>193</sup> en uno de los pasillos que rodeaba el hemiciclo, en concreto, en una pared que por su ubicación pasaba un tanto desapercibida, contraviniendo la costumbre habitual de ubicar este tipo de obras en el vestíbulo de acceso u otro espacio noble, es decir, en puntos muy visibles con un valor representativo. El artista elegido para llevarla a cabo fue Jorge Gay, con el que mantenían una estrecha relación desde que éste realizara y expusiera *El hombre que fumaba Ideales* en el COAA.

Ni las Cortes ni los arquitectos impusieron condición alguna al artista en lo que a la temática se refiere, sin embargo el hecho de estar destinada a un edificio de semejante significancia política determinaba, de manera casi ineludible, dedicar la obra a un tema de esta naturaleza. Poco vinculado con asuntos de este tipo, Gay optó por abordar este encargo con la mayor sutileza posible, recurriendo a conceptos genéricos de valor universal y desechando la inclusión de símbolos que condujeran a la politización de la obra. Como muy acertadamente ha señalado Manuel García Guatas, esta pintura nos habla de «la llegada de la democracia y del buen gobierno que representan las Cortes, garantes de las leyes que deben iluminar la nueva realidad política». <sup>194</sup> Tras el periodo de oscuridad de la dictadura, la democracia traía una claridad que Gay simbolizó en la cálida luz emitida por el fuego, elemento purificador que prometía a los Hombres, al igual que el traído por Prometeo, <sup>195</sup> una vida más próspera y esperanzadora gracias, en este caso, a las leyes justas que de ella se derivan. Gay recrea una escena en la línea de la vista en el teatro, protagonizada por un ambiente y unos personajes de aire clásico que trasladan al espectador a la misma atmósfera de corte simbolista, pero en la que ya no encontramos las abundantes citas artísticas de *La inquietante e innecesaria mano*. En ella, reproduce un interior sumido en una profunda oscuridad que únicamente se ve rota por la tea que porta el personaje central y por la luminosidad que entra desde un lateral de la estancia, de manera que el uso contrastado de la luz y de las sombras que habíamos visto en el mural del teatro se intensifica, creando una escena de marcado tenebrismo que potencia aún más su carácter simbolista. Gracias a esta leve iluminación, vislumbramos entre la penumbra de la estancia un curioso grupo integrado por hombres y esculturas que toman actitudes humanas y que, una vez más, nos remiten al mural del Principal. El papel protagonista pertenece al personaje central, alegoría de la democracia, quien con gesto solemne trae el fuego, metáfora de la Ley, que promete claridad a la futura vida de los Hombres, siendo el guardián que aparece tumbado, también en el centro pero ya en un segundo plano, el encargado de velar por el mantenimiento y el respeto hacia este

<sup>192</sup> Op. Cit. FRANCO, PEMÁN, «La actuación...», p. 426.

<sup>193</sup> Entrevista mantenida con Luis Franco Lahoz el 20 de julio de 2010.

<sup>194</sup> GARCÍA GUATAS, Manuel, «La colección de las Cortes de Aragón en sus veinticinco años», en BONET, Juan Manuel, GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE, Jesús Pedro, *La colección de pintura de las Cortes de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2009, p. 24.

<sup>195</sup> LORENTE, Jesús Pedro, «Patrimonio artístico en las cámaras legislativas», en *Ibíd.*, p. 49.



elemento. Completan la escena un grupo de tres personajes y el busto de un caballo, cuya volumetría se intensifica con el fuerte claroscuro que baña la estancia; el pintor juega con ellos a la ambigüedad al darles un aspecto escultórico, intensificado por el contraste lumínico, y una actitud humanizada en sus gestos y posturas. Ningún otro significado albergan estas figuras, salvo el de cumplir una función compositiva y de *atrezzo* con la que animar la austeridad de la sala.

Aunque esta obra mantiene el sello posmoderno, a través de la evocación del mundo clásico y la influencia de la pintura metafísica de Carrá y de De Chirico, lo cierto es que este mural, más que ser fruto de las citadas referencias, es una consecuencia de su *Pintura para una arquitectura o la inquietante e innecesaria mano*. Si en el caso de ésta última, las citas nos dirigían a los grandes maestros de la Historia del Arte en Italia, observamos como en *La estancia del guardián y la llegada de la luz* las influencias derivan de la anterior obra de Gay; el pintor ha introducido, con ciertas variantes, algunos de los personajes y de los elementos presentes en el Principal, es el caso de la figura central, de la imagen de la maqueta en llamas, que recuerda a la reproducción del Teatro del Mundo ardiendo, o de las dos esculturas descabezadas que portan en su pecho una mano y un pez, que evocan al personaje más representativo del Principal. Es tal la vinculación con el mural del teatro, que la escena representada en las Cortes bien podría estar desarrollándose en el interior de sus grandilocuentes arquitecturas. Pero aunque la influencia es más que evidente, esta obra no llega a alcanzar la complejidad que veíamos en la composición, en el escenario o en la iconografía de su antecesora.

Para poner orden en este conjunto, Gay concibe una sencilla pero muy bien estudiada composición en la que juega con la confluencia de líneas verticales y horizontales: la vertical que dibuja el personaje central se reitera en las dos columnas que le encuadran dentro de la escena y en los personajes-escultura que le flanquean, y se contrarresta con la horizontal dibujada por los brazos extendidos del protagonista, por la silueta tumbada del guardián y el haz de luz que se dibuja sobre el suelo. Por último, la escalera dispuesta en el lado derecho reúne líneas verticales y horizontales con las que el artista busca intensificar esta contraposición. El resultado es una composición perfectamente ordenada y equilibrada, en la que no tienen cabida líneas curvas que denoten un atisbo de expresión o sensualidad, parquedad que también afecta a los personajes y al ambiente, que transmiten un aire de fría y misteriosa solemnidad. Este ambiente misterioso, que el artista consigue por medio de los efectos claroscuros y de los personajes, se convierte en hermetismo, al igual que también sucedía en el caso de *La inquietante e innecesaria mano*.

En tan apenas un año, la obra del pintor se encontraba presente en la sede principal de los poderes Ejecutivo y Legislativo en Aragón, gracias a la compra de *El hombre que fumaba Ideales* por parte de la DGA y la realización de este mural para las Cortes. Ambas actuaciones, a la que hay que sumar la del Principal, situaban al pintor en una posición privilegiada dentro del panorama artístico del momento, confirmándose como el pintor aragonés predilecto de su tiempo a la hora de encargar proyectos de pintura mural. Por ello, en los años venideros, como más adelante veremos, su obra se hará extensiva a otros edificios oficiales aunque con un sello artístico muy distinto. Tras la intensa actividad desarrollada a lo largo de la década de los ochenta, el artista siente la necesidad de iniciar un nuevo camino creativo que, dentro de la senda de la figuración, desembocará en *Olimpia*, la siguiente de sus pinturas murales realizada en el C.D.M Ramiro Solans.

### **3.1.6. La Cultura también llega a los barrios. La pintura mural de Sergio Abraín y Miguel Ángel Encuentra en el Centro Cívico Delicias.**

Dentro de la labor de descentralización cultural llevada a cabo en los años ochenta, el barrio de las Delicias ocupaba una posición prioritaria puesto que, siendo uno de los más poblados de la

ciudad, estaba falto de una red de servicios cívicos y culturales adecuados. Para solucionar esta carencia, y siguiendo la política de rehabilitación de inmuebles, el Ayuntamiento de Zaragoza inició en 1985 la reforma del Mercado de Pescados, situado en la Avenida Navarra, según un proyecto dirigido por el arquitecto Carlos Miret,<sup>196</sup> que convirtió el antiguo mercado en uno de los centros cívicos más completos de Zaragoza.<sup>197</sup>



2. Vista exterior del Centro Cívico Delicias (fotografía de Carlos Miret).

Además de adaptar el espacio a los servicios que se iban a ofrecer, la intención del arquitecto pasaba por darle al edificio una imagen completamente renovada que, por otro lado, fuera acorde con su nuevo uso. Junto con el diseño del mobiliario y la visión colorista de la arquitectura que, continuando lo realizado en el Centro Joaquín Costa, fue pintada en su exterior en potentes amarillos y azules, Miret previó la realización de un conjunto de murales, alentado por la aceptación que disfrutaba esta práctica artística y por la intención de dar un nuevo rostro al edificio. Concretamente, la propuesta de Miret contemplaba la realización de tres pinturas murales siguiendo la práctica del 1% cultural que, recientemente, él mismo había aplicado en el proyecto de rehabilitación de la sede del PSOE. Los artistas elegidos para desempeñar este trabajo fueron, por la amistad que les unía con el arquitecto,<sup>198</sup> Sergio Abraín, Miguel Ángel Arrudi<sup>199</sup> y Miguel Ángel Encuentra. Siguiendo el plan de Miret, sus intervenciones se localizaron en algunos de los

196 A.M.Z. Caja 20252 Expediente 65.403/84

197 FRAGO, Jesús, «Delicias tendrá el segundo gran centro cívico de Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 10 de agosto de 1986, p. 5.

198 De hecho, no era la primera vez que se producía esta colaboración, que contaba con antecedentes como la del proyecto de reforma de la sede del PSOE, donde Miret solicitó la participación de estos y otros artistas.

199 La intervención correspondiente a Miguel Ángel Arrudi no es abordada en este punto sino el epígrafe dedicado a la pintura mural en el espacio urbano para, de este modo, poder comentarla dentro del conjunto de actuaciones que el artista llevó a cabo en esos años.

puntos más representativos del edificio, concretamente en el vestíbulo de entrada, en la gran rotunda central y, como nota novedosa, en el exterior del edificio, pasando de ser un elemento decorativo, más o menos anecdótico, a convertirse en una seña de identidad del centro cívico. Estas obras no eran portadoras de ningún mensaje ni carga simbólica; no estaban allí para dar solemnidad al lugar sino para decorar y crear un ambiente agradable y renovado, al mismo tiempo que introducían un tono lúdico acorde con la utilidad del edificio. Cada uno de estos murales mostraba una personalidad y características particulares que no impedían un buen diálogo entre ellas gracias a que, dentro de su diversidad, todas giraban entorno a la geometría.



3. Interior del Centro Cívico Delicias (fotografía de Carlos Miret).

### **Del mural de Javier Ciria al de Miguel Ángel Encuentra**

De los tres conjuntos de pintura mural proyectados para el centro cívico, Miguel Ángel Encuentra fue el autor del correspondiente al vestíbulo de entrada, donde todavía se conservaban las realizadas por Javier Ciria, que con su presencia traían a la memoria el pasado de este inmueble. La intención de crear una nueva imagen del edificio acorde con la función lúdica que iba a tener, llevó a sustituir los murales originales por una pintura de Miguel Ángel Encuentra, si bien para evitar su desaparición, se conservó la obra original en su emplazamiento, disponiendo sobre ellos los nuevos lienzos de Encuentra,<sup>200</sup> que aludían a la antigua condición de mercado de pescados y que continuaba

---

200 Entrevista mantenida con Miguel Ángel Encuentra el 10 de marzo de 2011.



y actualizaba la representación realizada por Ciria; en definitiva, una solución que le permitía guardar la memoria del viejo edificio al tiempo que sintonizar con los planes proyectados por Miret.



4. Interior del Centro Cívico Delicias (fotografía de Carlos Miret).

Con estas dos nuevas pinturas, Encuentra planteaba una obra decorativa con una solución compositiva fuertemente condicionada por el formato alargado e irregular del soporte. El motivo central giraba en torno a la representación de la silueta sintetizada de un pez, dispuesto ante un fondo abstracto animado por la presencia de circunferencias, una propuesta que no tendría nada de original sino fuera por cómo solucionó la composición para adaptarla a las especiales características del soporte que, recordamos, estaba compuesto por dos paños irregulares. Concretamente, el pintor representó el pez dividido en dos mitades, correspondientes a la cabeza y a la cola, que representó en uno y otro mural, situados frente a frente: son las dos mitades que conforman la unidad y que para tener sentido pleno deben estar en comunicación. Por ello, más que de dos pinturas deberíamos hablar de un único mural compuesto por dos partes separadas físicamente pero inseparables en su concepto, ya que si faltara una u otra, la razón de ser del conjunto quedaría distorsionada. Con esta composición el pintor convertía el mural en una especie de *puzzle* que se resolvía al unir las dos mitades, algo que no dejaba de ser un juego visual para transmitir la idea de complementariedad de estas dos pinturas que, en realidad, al fijarnos en detalle, observamos que no encajan entre sí.

Aunque esta imagen constituía el motivo central de la composición, no era el protagonista único de esta obra en la que la abstracción jugaba un papel de primera importancia, al dar al conjunto la nota de expresión de la que carecía por sí mismo. De hecho, se puede decir que nos encontramos

ante una pintura abstracta en la que el pintor decidió incluir elementos figurativos con la intención de recordar la antigua identidad del edificio y, por otro lado, hacer de ésta una obra más cercana y comprensible. Al margen de esta concesión, el autor pensó la obra como una creación en la línea de sus habituales abstracciones, singularizadas por la riqueza de texturas y calidades conseguidas a partir de la experimentación con los procedimientos técnicos y los materiales utilizados, y con las que su creación ganaba en expresividad. En este caso concreto, Encuentra combinó el uso del acrílico, la tinta china y el spray en una laboriosa factura basada en sucesivos lavados y decapaciones con los que obtenía una amplia gama de matices surgidos, entre otros factores, del gesto, del azar, de la cantidad de pigmento y de la rapidez en el secado. La técnica elegida exigía una ejecución muy rápida que se veía dificultada por el considerable tamaño del lienzo, lo que llevó a Encuentra a contar con la participación de un grupo de vecinos de Sin que intervino en su realización;<sup>201</sup> esta colaboración le permitía salvar las complicaciones que técnicamente presentaba la ejecución de esta pintura y abrir un proceso de colaboración con la gente del pueblo, algo que, por otra parte, resultaba bastante apropiado para una pintura destinada a decorar un centro cívico, nacido precisamente del deseo de acercar la cultura a la sociedad. Para enfatizar la expresión de la obra, además de los efectos producidos por la experimentación técnica, el pintor recurrió también al uso del color; para no complicar más la ya de por sí laboriosa ejecución, utilizó únicamente el verde, el rojo y el gris, una escala escueta pero bien seleccionada, que con su carácter complementario realzaba la expresión y la fuerza visual del mural.

Aunque esta alusión al mercado de pescados era el significado más evidente, hay que advertir que ésta no fue la única lectura que el artista contempló en la realización de la obra. Aprovechando los muchos significados que tradicionalmente ha tenido la imagen del pez, el artista optó por convertir la representación en un tiburón, en alusión a la idea del depredador que abusa de su poder para comerse al pez más pequeño.<sup>202</sup> Sin embargo, lo cierto es que esta interpretación no se evidenciaba en el mural, que carecía de elementos que advirtieran del carácter amenazante del animal o la lectura crítica que proponía el autor. Igual de críptica resultaba otra interpretación que ofrecía Encuentra en la obra y que, en este caso, trataba de interpelar al usuario y hacerle reflexionar sobre la aparente realidad que mostraba la representación.<sup>203</sup> Para ello, el autor recurría a la presencia de las circunferencias que flanqueaban la imagen del pez y que actuaban como una abstracción de lo que pudiera ser un ojo de buey o la embocadura de una pecera.<sup>204</sup> Lo natural era que el pez se encontrara sumergido y el Hombre observara desde fuera, siendo precisamente su intención cuestionar esta aparente realidad: ¿si lo que vemos no fuera como parece? ¿Quién está dentro y quién fuera? ¿Es el pez o es el espectador el que flota entre las aguas? Una vez más, este sentido no llega a explicitarse al contemplar esta obra, que interesa más por su carácter decorativo y por enlazar con la esencia del viejo mercado que por los significados ocultos que alberga, que no son sino una forma de evitar la creación de una obra meramente decorativa.

### Las estructuras tubulares de Sergio Abraín

Desde comienzos de la década de los ochenta, Sergio Abraín, que ya tenía experiencia en el ámbito de la pintura mural por su pertenencia al CPZ, había empezado a realizar decoraciones de carácter mural en numerosos pubs de la ciudad, donde desarrollaba composiciones relacionadas con

---

201 Pueblo del Valle de Gistaín donde vivía el pintor. Entrevista con Miguel Ángel Encuentra, 10 de marzo de 2011.

202 *Ibidem.*

203 *Ibidem.*

204 *Ibidem.*



la temática del bar y en los que tenía un fuerte peso la idea del trampantojo. *Street*, *Caipirinha*, *Adriana* o *Minimal* fueron algunos de los pubs que decoró durante los ochenta, unos trabajos que, junto a su trayectoria artística, le condujeron a su participación en el proyecto del Centro Cívico Delicias. Teniendo en cuenta las características de sus creaciones, Miret encargó a Abraín la realización de un mural para el friso que recorría la parte superior de la rotonda central, un emplazamiento aparentemente idóneo para acoger la intervención del pintor por las interesantes asociaciones que se podían establecer entre la cubierta de tirantes que presidía la rotonda y el carácter geométrico, con cierta apariencia futurista, habitual en la producción artística de Abraín. Consciente de estos paralelismos, el pintor desarrolló una solución en la que seguía su propio universo creativo, a la vez que integraba en su obra las condiciones que ofrecía el marco arquitectónico. A lo largo de la superficie del friso, realizó una composición, con pintura acrílica sobre muro, en la que desplegó una secuencia donde alternaba cuerpos geométricos que creaban un ambiente misterioso situado entre lo arquitectónico, lo maquinista y lo surrealista; sus características estructuras tubulares y conos de apariencia metálica y perfil afilado,<sup>205</sup> dispuestos sobre un fondo neutro, conformaban una sucesión sin principio ni fin, que el visitante podía recorrer infinitamente al girar sobre sí mismo y sobre este espacio circular.

Al contrario de lo que pudiera parecer por el tipo de imágenes, no dominaba la sensación de rigidez sino una variedad formal y un dinamismo en la disposición de los cuerpos que imprimía ritmo al conjunto de la composición. El diálogo con el entorno circundante se efectuaba, además de por el uso de estas formas geométricas que enlazaban con la estructura de tirantes, por medio de efectos de trampantojo, algo recurrente en la producción mural del pintor, con los que buscaba confundir la arquitectura real con las estructuras representadas en la pintura. También utilizó otros medios más sutiles y poéticos como la incorporación de la luz que entraba por la cubierta de la rotonda.<sup>206</sup> Gracias a la observación detenida del espacio circundante, Abraín percibió el modo en cómo los rayos del sol atravesaban los vanos, iluminando la totalidad de la sala e incidiendo en determinadas zonas de la pared; la luminosidad era, junto con la singular cubierta, una de las señas de identidad de este espacio y, en consecuencia, debía pasar a formar parte de la obra. El modo de incorporar la luz, que no supuso ningún cambio en su estilo habitual, fue jugar con el reflejo que ésta ejercía al recaer sobre el mural, recurriendo para ello al uso de pintura metalizada plateada y dorada que resplandecía al contacto con la luz. El efecto buscado en este caso no era tanto crear la sensación de inmaterialidad como introducir una nota de calidez y de naturalidad en un paisaje geométrico dominado por la idea de lo maquinista y de lo racional que, además, permitiera aumentar, aunque fuera levemente, la iluminación del espacio. Este intento de vincular la obra con su entorno se apoyó, también, en la utilización de la misma gama cromática en el mural y en la estructura arquitectónica de la rotonda, a base de azules y grises, con lo que se procuraba la unidad entre un espacio preexistente y esta pintura de nueva creación que renovaba la imagen de este viejo edificio.

---

205 Desde 1987, aproximadamente, Abraín había empezado a introducir en sus pinturas un repertorio de formas geométricas integrado por conos y cilindros que combinaba entre sí para crear figuras más complejas, unas composiciones que a comienzos de la década de los noventa traslada al ámbito escultórico dando lugar a pequeñas maquetas de apariencia futurista y enigmática por su aspectos metalizado y maquinista. Esta etapa creativa aparece recogida en *Sergio Abraín. Pata Gallo y Caligrama. Espacios de una década, 1978-1988, Palacio de Sástago, Zaragoza, 22 febrero-6 abril 2008*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2008.

206 Entrevista mantenida con Sergio Abraín el 22 de marzo de 2011.

## Conclusiones

El crecimiento progresivo que ha ido experimentando el barrio de Delicias y la necesidad de actualizar el centro, que se encontraba algo desfasado, han conducido a la reciente ampliación y reforma del edificio. Esta intervención ha alterado de manera considerable e irreversible el proyecto de Miret y de los pintores participantes, que han visto destruida la pintura mural que Sergio Abraín llevó a cabo para la rotonda central y oculta tras una estructura metálica la realizada por Arrudi. Únicamente se han salvado los dos murales que Encuentra pintó para el vestíbulo del acceso..

### 3.1.7. La pintura mural en el Centro Deportivo Municipal Ramiro Solans: Jorge Gay y Margó Venegas

Junto a la labor de promoción y difusión de la Cultura entre la población infantil y juvenil, se iniciaron otras campañas destinadas a impulsar aquellas otras áreas educativas que hasta entonces habían ocupado un papel menor dentro de los planes educativos. La actividad deportiva en centros escolares fue una de las principales beneficiadas en este sentido, gracias a la redacción en 1988, desde el Ministerio de Educación y Ciencia, del Plan de Extensión de la Educación Física y el Deporte Escolar en los centros docentes no universitarios, donde se señalaba la posibilidad de establecer convenios con los ayuntamientos o los gobiernos autonómicos en vistas a facilitar su implantación.

Uno de estos convenios fue firmado en 1989 entre el Ayuntamiento de Zaragoza<sup>207</sup> y el Ministerio de Educación y Ciencia, estableciendo la construcción de pabellones y pistas polideportivas, la ampliación de las ya existentes y la dotación de los centros escolares con el equipamiento necesario.<sup>208</sup> Dentro del total de 28 colegios de Zaragoza incluidos en el convenio, se encontraba el Centro Polideportivo Municipal Ramiro Solans, localizado en el barrio Oliver; aunque el plan se refería a la construcción de pabellones polideportivos como dotación de los centros escolares, en el caso del Ramiro Solans, los criterios de intervención variaron debido a las especiales condiciones del barrio, que padecía graves deficiencias de servicios e infraestructuras. Era, además, una de las zonas más degradadas de la ciudad, con unos considerables niveles de delincuencia y absentismo escolar que desde los organismos oficiales se estaba tratando de disminuir. Una de las carencias que afectaba al barrio era la ausencia de instalaciones cívicas, por lo que su construcción no se planteó para el uso exclusivo del colegio sino como un servicio al alcance de todo el barrio.

Cuando se le encargó el proyecto de construcción al arquitecto Joaquín Sicilia en junio de 1989,<sup>209</sup> uno de los aspectos que éste tuvo en cuenta a la hora de concebir el edificio fue precisamente la marginalidad de Oliver. Ante la ausencia de elementos que identificaran y singularizaran esta zona de la ciudad, Sicilia planteó su actuación como la creación de un referente físico y simbólico que se convirtiera en un signo distintivo dentro del barrio. Para alcanzar este objetivo, el arquitecto tuvo en cuenta la confluencia del edificio con las calles circundantes, el diseño aplicado al mismo, los materiales empleados en su construcción u otros aspectos con un especial significado, como era el hecho de no cerrar las ventanas con verjas u otros elementos que «predispongan a una lectura negativa de los futuros usuarios [ya que] Es necesario que el sentimiento de auténtica propiedad del edificio por parte de estos usuarios sea el auténtico y verdadero control y prevención».<sup>210</sup>

---

207 A.M.Z. Caja 18585 Expediente 663881/1989

208 *Ibidem.*

209 *Ibidem.*

210 *Ibidem.*

Con esta misma intención de crear un espacio singular y valiéndose del 3% cultural que tenía asignado este edificio, el arquitecto incluyó la realización de tres actuaciones artísticas, concretamente dos murales y una escultura que, además dar personalidad al inmueble en su interior, permitía singularizar las diferentes áreas del polideportivo. Lo más importante es que la presencia de estas obras se planteó como un modo de acercar la creación artística al ciudadano, un hecho destacado que todavía adquiriría más valía al estar situada en un barrio marginal. Constituía, en consecuencia, una decisión arriesgada, puesto que, si bien era habitual realizar este tipo de intervenciones en edificios con un uso cultural, localizados en el centro de la ciudad, no lo era tanto en un barrio degradado, entorno al cual existían prejuicios y connotaciones negativas. Haciendo caso omiso de esa mala fama, decidió introducir estas obras a las que consideraba, embriagado por un espíritu filantrópico o un tanto utópico, como un elemento que despertaría el «entendimiento, integración y cariño por el edificio de la población del Barrio y los usuarios del polideportivo».<sup>211</sup> La intención del arquitecto no sólo era llevar el arte actual a Oliver, algo que teniendo en cuenta las carencias del barrio y de sus gentes podía resultar paternalista; por encima de todo ello, prevalecía una intención social, dar un voto de confianza a la población, de manera que esta actuación, acompañada de una labor social concienzuda, contribuyera a, poco a poco, sacarles de la marginalidad, que no sólo nacía de la propia realidad del barrio, sino también del rechazo que sufría por parte de la población que no pertenecía a Oliver.

Para propiciar un acercamiento real entre la creación artística y el ciudadano y que además se hiciera efectiva su asimilación, no bastaba con colocar un conjunto de pinturas o esculturas en el edificio. Era necesario planificar una localización correcta y que los artistas tomaran conciencia de esta cuestión, realizando una intervención a tenor de las circunstancias, es decir, que no supusiera un alarde o un ejercicio de suntuosidad que desentonara con la realidad del barrio o con las características del edificio. Para ello decidió contar con Jorge Gay, Margó Venegas y Lenny Bell. Lo habitual era que el arquitecto escogiera a un único artista, pero en este caso, y al igual que en el C. C. Delicias, Sicilia quiso contar con una participación más amplia que implicaba una interdisciplinariedad muy enriquecedora para el edificio, así como para los propios usuarios que podían entrar en contacto con la obra de diferentes artistas. Conscientes de la realidad del espacio en el que iban a intervenir, los tres participantes desarrollaron un conjunto de obras que por su ubicación en un espacio cercano, por sus dimensiones así como por los temas representados, carecían de una vocación monumental, propiciando la cercanía entre el usuario y la obra; se facilitaba una relación de igual a igual al no existir la pretensión de sacralizar el espacio, sino simplemente singularizar el edificio y que los usuarios asimilaran como algo propio.

¿Podemos decir que se ha cumplido el objetivo propuesto por el arquitecto y los artistas? Quizá sea excesivo hacer esta afirmación, pero lo que está claro es que existe por parte de los vecinos un sentimiento de respeto hacia las intervenciones, puesto que a pesar de la marginalidad que se asocia al barrio, de la cercanía física de las obras, aspecto que facilita el vandalismo, y del carácter lúdico de este edificio, utilizado principalmente por niños y adolescentes, éstas no presentan daños de ningún tipo, lo que contrasta con otras obras, situadas en lugares más «nobles» pero en las que reciben un trato poco respetuoso.

---

211 Ibídem.

## *Olimpia*

Después de su participación en espacios de primer orden cultural y político, Jorge Gay cambiaba completamente de registro con esta actuación en un espacio de uso deportivo situado en uno de los barrios de la ciudad. La amistad que le unía al pintor y el protagonismo creciente de su producción mural, convencieron a Sicilia en su decisión de hacerle partícipe de este singular proyecto donde la obra de Gay mostró un rostro totalmente diferente al que nos tenía acostumbrados.

De acuerdo con su interés de convertir estas obras en un elemento identificativo del centro deportivo, Sicilia concedió al mural de Gay una ubicación preeminente al emplazarlo en el vestíbulo de acceso al pabellón, concretamente en el muro que se encontraba frente a la puerta, de manera que lo primero que veía el usuario, incluso antes de entrar, era su pintura. Visualmente, la obra adquiría un protagonismo notable, pero además se presentaba como un elemento cercano al espectador, al que éste podía acercarse gracias a la proximidad física derivada de su localización, en un espacio accesible sin ningún tipo de barrera o elemento que marcara distancias para destacarla y ensalzarla sobre su entorno; las medidas, alejadas de la monumentalidad de la pintura mural, ahondaban en esta cercanía entre el usuario y la obra, que adquiría una escala a la medida del Hombre. Gay era consciente de que, en esta aproximación de la creación artística al usuario, la temática y el lenguaje empleado en la obra jugaban también un papel de primera importancia dado que un exceso de hermetismo podía ocasionar el rechazo de los ciudadanos. Atendiendo a la naturaleza del edificio, el pintor se inspiró en la Grecia clásica y su relación con el deporte, es decir, en Olimpia y las Olimpiadas, sin embargo, el peso del clasicismo únicamente se dejó notar en el asunto escogido. En 1987, tras haber alcanzado el culmen de la experiencia artística iniciada en Roma con obras como *El hombre que fumaba Ideales*, *Pintura para una arquitectura o la inquietante e innecesaria mano* y *La estancia del guardián y la llegada de la luz*, Gay sintió la necesidad de poner punto y a parte e iniciar un periodo de búsqueda en el que descubrir una nueva identidad creativa que encajara con sus nuevas necesidades artísticas. Esta andadura dio comienzo en 1988 y se prolongó hasta 1990, experimentando durante estos años con nuevos lenguajes en los que abandonaba la perspectiva, la coloración y la figuración convencional por un ambiente que se movía entre lo metafísico y lo surrealista con aires chagallianos, una perspectiva de influencia cubista, una paleta antinatural de tonos terrosos y una figuración de marcada volumetría y gusto naif.

No es hasta 1990 con la realización de *Olimpia*, cuando Gay da con las que serán las señas de identidad de su futura creación artística, si bien en un estadio todavía primitivo. La primera novedad se refería a la propia técnica, en la que abandona la factura perfectamente acabada y dominada por el dibujo que caracterizaba sus obras del Principal y de las Cortes. Para la realización de este nuevo mural, con acrílico sobre panel, Gay se inclinó por una ejecución con abundante carga matérica, no solo por utilizar una pincelada muy empastada, sino por incorporar elementos que otorgaban a la obra texturas y valores táctiles, hasta entonces ausentes en sus creaciones. Al gesto suelto aplicado en la pincelada, se sumaba la intervención del factor azar, al dejar que la pintura escurriera libremente sobre el lienzo, concediendo un aspecto brutalista y de imperfección que ponía de manifiesto la ruptura con su etapa artística anterior. La mayor transformación se produjo en el modo de entender la representación espacial y la figuración. Las elaboradas escenografías que antes protagonizaban sus obras fueron sustituidas por fondos completamente planos que concedían un aire primitivista, contruidos mediante la yuxtaposición y

la superposición de campos de color, influencia directa de la pintura de Fernand Léger, en los que desaparecía la recreación de la profundidad y de un espacio tridimensional.

La figuración fue el otro cambio notable introducido en esta obra. El realismo de la primera mitad de los ochenta se había ido atenuando progresivamente durante los años de experimentación hasta dar lugar a una figuración sintética, de volúmenes limpios y puros sometidos a una cierta geometrización por la que eliminaba todo detallismo. Esta depuración formal se acentuó todavía más en *Olimpia* donde, valiéndose de la técnica del esgrafiado, dibujaba tan solo la silueta de las figuras que se convertían en imágenes completamente planas. No era casual que Gay se inclinara por esta solución con la que ya había experimentado años antes en *Tarde de descanso* (1988),<sup>212</sup> aunque sin gran éxito a juzgar por la brevedad que tuvo dentro de su producción. A pesar de ello, decidió recuperarla para esta obra y aplicarla en determinados detalles, de forma que en algunos casos realizaba la incisión que destacaba con pintura, mientras que en otros simulaba un esgrafiado cuando en realidad lo que hacía era pintar su silueta.

El significado de la obra no se traslada como en los casos anteriores por medio de una iconografía hermética, sino que en este caso opta por un significado sencillo, como es una alegoría de la actividad deportiva, transmitido por medio de una representación sintética y comprensible para el espectador. Sobre el fondo abstracto que evoca un paisaje típicamente mediterráneo de cipreses, aparecen dos figuras masculinas desnudas con una clara influencia escultórica que recuerda a los personajes de sus obras anteriores. Uno de los hombres se lanza a un lago mientras el otro corre, llevando en su mano una rama de laurel. En la parte superior, y con una presencia más anecdótica y discreta, aparece una nueva alusión al deporte a través de la silueta de tres figuras corriendo que traen a la mente las imágenes de los zootropos y de las cronofotografías de Marey. Junto a este conjunto de personajes que simbolizan la actividad deportiva y la victoria, Gay anima la escena con la inclusión de peces, un discreto bodegón de frutas y motivos vegetales, una serie de motivos anecdóticos que han ido apareciendo en sus obras hasta perpetuarse como un vocabulario propio y característico del autor, carente de significado pero con una finalidad estética y compositiva que le permite definir la construcción de la escena.

Aunque carece de la entidad o la complejidad de otros de sus murales por la sencillez del asunto representado, por la menor solemnidad del enfoque concedido a la obra y, quizá también, por la naturaleza del emplazamiento, este mural resulta interesante desde el punto de vista creativo, al tratarse de una obra de transición entre el realismo simbolista y las experiencias artísticas emprendidas por Gay en los últimos años y la producción realizada con posterioridad a 1990. El uso de nuevas soluciones espaciales, figurativas y técnicas dieron lugar a una pintura completamente diferente a lo que había realizado hasta ese momento, con lo que evitaba encasillarse y poner final a un camino creativo que ya había agotado completamente. Al margen de consideraciones artísticas, hay que valorar este mural desde una perspectiva social que viene a demostrar que sí es posible, además de deseable, contar con la presencia de un artista de primera fila en un entorno que, a priori, no parece «digno» de acoger una obra de este tipo.

---

212 Aunque la producción que realizó por medio del esgrafiado fue muy breve, sin duda tenemos que considerarla como un momento clave de su obra al mostrar algunos de los rasgos esenciales que iban a caracterizar su pintura futura. Además de la influencia del esgrafiado en la representación de las figuras a través de su silueta, encontramos el antecedente de los futuros campos de color por medio de esas parcelas fuertemente coloristas en las que divide la superficie pictórica y la creación de fondos completamente planos en los que desaparece la profundidad y la tridimensionalidad.



### La visión crítica de Margó Venegas

Margó Venegas, esposa de Joaquín Sicilia, fue la artista encargada de realizar el otro mural que decoraba el Ramiro Solans. La localización elegida en este caso era el pasillo que conducía a los vestuarios, un espacio de «alto riesgo» si tenemos en cuenta que carecía del control que había en el vestíbulo y que estaba expuesta a la acción de los niños y jóvenes que, plenos de actividad, podían propinar patadas, balonazos o cualquier otro tipo de agresión a la obra, un supuesto peligro que aumentaba al tener en cuenta la gran cercanía física que había, por lo ajustado del espacio, entre el usuario y la pintura. Era, además, una zona menos privilegiada que el hall de entrada, pero con unas características físicas peculiares que la convertían en una solución interesante. Concretamente, la pintura se situaba en el muro que presidía el final del pasillo, una superficie estrecha y de gran altura que llegaba hasta la parte alta del polideportivo, donde se encontraba el graderío. Su ubicación y sus dimensiones la hacían visible desde la entrada, los vestuarios y las gradas, lo que favorecía la integración de la obra en el espacio del pabellón.

Mientras que Gay había escogido un tema amable vinculado con el edificio, Margó Venegas, contagiada por el ánimo de Sicilia e inspirada por la propia realidad del barrio, se inclinó por un asunto de acento crítico: la idea de la manipulación y la necesidad de despertar las ansias de libertad y la capacidad de rebelarse, un significado que en el contexto de Oliver nos habla de cómo la manipulación crea prejuicios hacia las gentes del barrio y de la necesidad de que éstas luchen para terminar con la situación en la que viven.<sup>213</sup> Para dar forma al mensaje, Venegas recurrió a la figura del títere, metáfora de la manipulación que, además, se adaptaba muy bien al formato alargado de la obra.

Aunque la artista había realizado algunos diseños<sup>214</sup> donde estudiaba la solución más apropiada, fue en el propio soporte donde dio forma definitiva a la obra sin atender, salvo en la composición general, las propuestas planteadas en los dibujos previos, al correr el riesgo de mitigar la carga de expresividad y soltura que quería imprimir en la ejecución. Con este mismo fin, Venegas ideó una peculiar ejecución técnica para este mural, realizado sobre lienzo con pintura acrílica a base de pigmentos naturales, donde recurrió al uso de fregonas y otros instrumentos para definir los grandes rasgos, y pinceles para los motivos de detalle.<sup>215</sup> La solución trasladada finalmente al mural era una composición sencilla, integrada por tres personajes que de forma premeditada rebasan los límites de la composición. La figura del manipulador constituye el elemento central de la obra, que ocupa la totalidad de la superficie con el objeto de transmitir su omnipresencia y el control que ejerce aquel que, gracias a su posición, todo lo ve; mientras que el dominado, como consecuencia de su condición, aparece como un ser insignificante a sus pies, manejado, cual títere, por los hilos que mueve esa especie de Gran Hermano. Para Venegas lo esencial de la obra no era la representación de estos personajes sino la plasmación de la idea de manipulación, para lo cual centró su atención en las manos de ese ser superior, que destacaba sobre el resto de la obra por medio de su tamaño, su localización en el centro de la composición y así como por su contraste cromático ante el fondo gris. La

---

213 Entrevista mantenida con Margó Venegas el 9 de febrero de 2010.

214 *Ibidem*. Durante nuestra conversación, la artista detalló cómo había surgido la obra desde el punto de vista argumental, así como el desarrollo del proceso creativo y compositivo. Interesados por conocer la evolución de la obra desde la fase de bocetos hasta su forma definitiva, pedimos a Venegas la consulta de los bocetos, algo que desafortunadamente no pudo ser posible al no conservar los dibujos preparatorios.

215 *Ibidem*.

dominación que ejerce queda reflejada en los hilos de los que pende y depende el personaje, en la marcada diferencia de dimensión entre el dominante y el sumiso, así como en las grandes manos del manipulador, que representan la fuerza y con las que remarca la idea de poder sobre el débil. Si el movimiento no nace de su propia voluntad, tampoco lo hace la expresión del rostro, de la que carecen los personajes, con lo que Venegas consigue intensificar la idea de sometimiento y la anulación de la voluntad propia. Debido al marco lúdico en el que se encuentra, la artista prefiere no ahondar en exceso en la crudeza del mensaje para lo cual recurre a una representación atemperada por medio del uso de formas sinuosas y blandas y colores suaves, lo que hace que la carga crítica que inicialmente había previsto quede diluida casi por completo.

### 3.1.8. La actuación de José Luis Cano en el Torreón de Fortea

El edificio de Torre Nueva 25-27, conocido como Torreón de Fortea y ejemplo de la arquitectura civil del siglo xv en Zaragoza, es uno de los monumentos más importantes de la ciudad, catalogado como Bien de Interés Cultural. Su valor histórico y su singularidad suscitaron el interés del Ayuntamiento, que terminó adquiriéndolo en 1980<sup>216</sup> dentro de su política de compra de inmuebles históricos. Inicialmente, se barajó la posibilidad de convertirlo en la futura sede del Museo Pablo Serrano,<sup>217</sup> algo que de haber sido así, además de ampliar la oferta museística de la ciudad, habría convertido a la plaza de San Felipe en el núcleo representativo de la escultura aragonesa del siglo xx.

La rehabilitación del Torreón Fortea fue encomendada a Peropadre en 1981, sin embargo ni su reconversión en museo fructificó ni se iniciaron las tareas de restauración, que quedaron en suspenso hasta 1988, año en el que se retomó la cuestión. Tras fracasar la propuesta del Museo Pablo Serrano, se estableció la nueva función de Fortea, que pasaba por convertirse en la sede de las dependencias municipales del Servicio de Cultura y actuar como anexo del Museo Pablo Gargallo al alojar el Centro de Documentación y una sala de exposiciones.<sup>218</sup> Se mantenía el carácter cultural, pero las necesidades eran completamente diferentes, lo que obligó a encargar a Peropadre un nuevo proyecto de rehabilitación acorde con los nuevos usos. En febrero de 1989 se redactó el primer proyecto de esta nueva fase, en el que ya se previó la realización de una pintura mural para la cafetería que se iba a instalar en el edificio, siendo en el proyecto adicional de 1991 cuando se sumó el resto de pinturas, concretamente el mural de la primera planta y el mural del techo de la caja de escaleras, que el arquitecto confió, como ya sucediera en el palacio de los Argillo, a José Luis Cano.

### El particular *Mon Parnasse* de José Luis Cano

La plaza de San Felipe pertenecía a ese casco histórico abandonado y, aunque no sufría el alarmante proceso de desaparición que se observaba en otras zonas, precisaba una intervención que recuperara ese espacio para la ciudadanía. Una de las vías con las que se podía propiciar el proceso de revitalización de esta área urbana degradada era la instalación de espacios culturales que generaran vida en la plaza, si bien cuando la actividad de Fortea terminara al final del día, el entorno volvería a convertirse en un espacio escasamente transitado. La solución se encontraba, por tanto,

---

216 A.M.Z. Libro de Actas del Pleno Municipal del Ayuntamiento de Zaragoza, 30 de diciembre de 1980, pp. 1966-1970.

217 A.M.Z. Libro de Actas del Pleno Municipal del Ayuntamiento de Zaragoza, 12 de febrero de 1981, pp. 94-98.

218 A.M.Z. Caja 20180 Expediente 374.511/1988

en la destemporalización de la actividad del inmueble mediante la creación de servicios alternativos que prolongaran la vida en la plaza de San Felipe, inclinándose, a propuesta del arquitecto, por la instalación de una cafetería en la planta baja del Torreón.<sup>219</sup> Peropadre convirtió este café, que iba a tener por nombre *Mon Parnasse*, en un espacio singular, en el que diseñó el banco corrido que presidía el espacio, el mobiliario, la barra o el espejo que se extendía por las paredes del local. Sin ventanas a la calle, el arquitecto abrió un gran vano que comunicaba con un patio interior y en el que llevó a cabo un tratamiento especial «que dignifique el patio y amenice el interior del salón», consistente en la recreación de una falsa perspectiva que prolongaba el espacio real de este patio.



5. Patio de la antigua cafetería de Torreón Fortea.

---

219 A.M.Z. Caja 29452 y 29453 Expediente 99777/1991

Más allá de todos estos aspectos, el protagonismo de la decoración recaía en la pintura mural que recorría la principal pared del café y que Peropadre encargó a José Luis Cano. Inspirado por la denominación dada a la cafetería, y continuando con la influencia del mundo clásico, que ya había puesto en práctica en *La Eneida*,<sup>220</sup> Cano se inclinó por la representación de Apolo y las Musas del Parnaso. Y también, al igual que en el palacio de Argillo, realizó una personal actualización de este tema en el que aplicó un planteamiento sintético, tanto en su composición como en su representación, esbozado previamente en sencillos apuntes donde estableció un esquema aproximado de lo que iba a ser la composición definitiva de la obra. Para su ejecución definitiva, realizado en acrílico sobre tabla, Cano bosquejó la composición planteada en el boceto, dando forma al mural por medio de manchas de color aplicadas con una pincelada suelta y diluida, de gesto muy marcado, que daba un aspecto inacabado a la pintura. El color se convertía en el elemento dominante de la obra, frente a una presencia menor del dibujo, que se limitaba al silueteado abocetado con el que definía las formas de las figuras.

A pesar de que las dimensiones de la superficie permitían realizar una composición más narrativa, Cano ideó un sencillo pero directo tratamiento compositivo, en el que distribuía la imagen de Apolo y las Musas a lo largo de todo el muro, ocupando un primerísimo plano que, sumado a la rotundidad en el trazado de las formas, confería a las figuras una marcada monumentalidad. Aunque manteniendo su tendencia al abocetamiento, Cano creó una obra decorativista de evidente acento pictórico, sobre todo si la comparamos con la realizada en el Museo Pablo Gargallo, que se evidenciaba en la representación de cada uno de los personajes por medio de una gama cromática limitada pero muy bien seleccionada y combinada al emplear, además del blanco y negro, tonos cálidos (amarillo, naranja, ocre, granate) junto a otros fríos (diferentes gamas de azul) que daban como resultado una imagen muy contrastada y colorista. Aunque el peso decorativo del mural recaía mayoritariamente en el manejo del color, la escena también se animaba por medio de los atributos que acompañaban a Apolo y las Musas y que Cano reinterpretaba y actualizaba siguiendo una interpretación personal no exenta de ironía. Con este tratamiento decorativista, el pintor buscaba sustituir la naturaleza sagrada de los personajes por una visión profana que se manifestaba en su sensual representación a través de largas y ondulantes cabelleras al viento, gestos y posturas delicadas e insinuantes con las que potenciaba su curvilínea anatomía, asignándoles una condición mundana con la que pretendía convertirlas en toda una tentación carnal, una interpretación que el propio Cano manifestó en la exposición *Mon Parnasse*: «El Parnaso que pinté en la cafetería del Torreón de Fortea es una mentira piadosa: parece un harén. ¿A qué fin? Las relaciones sentimentales de Apolo con las musas se podrían tipificar, más bien, como acoso sexual en el centro de trabajo».<sup>221</sup>

La representación arranca por la izquierda con la imagen de Clío, musa de la Historia, dispuesta de espaldas al espectador y rodeada por algunos de sus atributos, en concreto, un libro de Tucídides, que porta el personaje que aparece a su izquierda, y el globo terráqueo que habitualmente le acompaña; le sigue Melpómene, musa de la Tragedia, y una de las más fácilmente reconocibles por la abundancia de atributos que aparecen a su alrededor. Mientras que todas aparecen desnudas, ella viste una chaqueta, sostiene un puñal en su mano y a sus espaldas aparece la grotesca máscara de la

220 GARCÍA, Mariano, «La pintura no debe ocultar al hombre», en *Heraldo de Aragón*, 7 abril de 1993, p. 31.

221 Cano, *Torreón Fortea y Sala Libros 1 abril-2 mayo 1993*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1993, p. 7. HERALDO, «José Luis Cano ajusta cuentas con su propio Parnaso», en *Heraldo de Aragón*, 1 de abril de 1993, p. 39, «Fue una aproximación frívola al tema de Apolo y las musas y me permití alguna broma»



Tragedia. La iconografía tradicional de Melpómene incluye, además, la representación de una fortaleza, motivo que Cano reinterpreta en clave de actualidad al recrear, si bien en un tamaño tan pequeño que pasa desapercibido, el polémico memorial de la Torre Nueva, levantado frente a Fortea al mismo tiempo que él pintaba el mural para la cafetería. Junto a Melpómene, musa de la Tragedia, aparece Talía, musa de la Comedia, una de las imágenes más bellas del conjunto por la elegante sensualidad de su representación, desprovista de sus habituales atributos con la excepción de la corona de flores que porta. En el centro de la composición aparece un atlético Apolo, visto de espaldas, acompañado de una cítara, por su dedicación al mundo de las artes, y una serpiente, por su condición de dios de la Profecía. Junto a él, las cuatro musas de la poesía: Euterpe, musa de la Música y la Poesía Lírica, tocando la flauta, instrumento del que era protectora; Polimnia, musa de la Poesía sacra, posando uno de sus dedos sobre la boca, en actitud de meditación; Calíope, musa de la Poesía Épica y la Elocuencia, acompañada de la gran corona que la identifica; y por último Erato, musa de la Poesía amorosa, que en este caso se representa por medio del dios Eros apuntando con su arco y flechas. Le sigue una reinterpretación de la imagen de Urania, musa de la Astronomía y Astrología, en la que la habitual túnica azul se transforma en una bóveda celeste sobre la que flotan sus atributos tradicionales, es decir, las estrellas y el globo terráqueo. Sobre su testa, una esquematizada corona de estrellas que Cano aprovecha para representar, con humor, la bandera de la Unión Europea. En último lugar, Terpsícore, musa de la Danza y del canto coral, aparece representada como una joven en actitud vigorosa, con una larga melena en movimiento, tocada con flores y en actitud declamatoria, como si entonara la poesía ligera que acompaña al baile, mientras sostiene con su mano una lira.

El resultado final era un mural muy decorativo en el que, con pocos recursos, creó una obra sensual, atractiva y efectista, un efectismo que se intensificaba al discurrir, de manera premeditada, a la misma altura que el espejo que recorría la cafetería y que reflejaba, prolongaba y multiplicaba la presencia del mural al resto de la sala. Tras el cierre de la cafetería en los años noventa, este espacio pasó a albergar nuevas oficinas del Servicio de Cultura de modo que la barra, el banco corrido y el mobiliario dieron paso a armarios y mesas de trabajo. La nueva naturaleza de este espacio no resulta la más apropiada para un mural concebido como protagonista de un ambiente de ocio, sin embargo, aunque el nuevo entorno no potencia la presencia de la obra como sí lo hacía el mobiliario original, vemos que no llega a eclipsar la fuerza original del mural, que mantiene la vitalidad, la monumentalidad y la sensualidad que ayer fue testigo del ocio de los zaragozanos y que hoy anima el trabajo de sus funcionarios.

### Una *Vanitas* del siglo xx

A excepción del espacio dedicado a acoger la cafetería, el resto del edificio de Torre Nueva 25-27 fue rehabilitado como sede del Área de Cultura y del Servicio de Juventud, reservando el primer piso a los despachos del Concejal Coordinador del Área de Cultura, del Director del Área de Cultura y del Jefe de Gabinete, además del Servicio de Juventud. Al tratarse de la planta noble del edificio, Peropadre decidió darle un tratamiento representativo, acorde con su función, por medio de la introducción de una pintura mural en el vestíbulo que presidía el acceso a los despachos de la primera planta.<sup>222</sup>

222 A.M.Z. Caja 29452 y 290453 Expediente 99777/1991



Al igual que en el mural de la cafetería, fue el propio pintor quien decidió el tema, concebido especialmente para el lugar al que estaba destinado: una alegoría de la caducidad del poder.<sup>223</sup> Para transmitir esta idea, Cano retomó el concepto barroco de *vanitas vanitatis*, al que imprimió un tono de ironía y crítica con el que pretendía recordar a los políticos, cuyos despachos se situaban frente a la obra, lo efímero de su posición privilegiada. Este mensaje se materializaba en una pintura realizada en acrílico sobre muro y concebida como una especie de collage en el que se superponían imágenes vinculadas con la idea de Poder, que Cano tomaba prestadas de otras obras. La referencia más importante en este sentido se encontraba en el ángel y el bodegón barroco, extraídos de *El sueño del caballero* de Antonio de Pereda, alrededor de los cuales dispuso una serie de motivos vinculados con los que acentuar el mensaje del mural: una rama de laurel, en alusión a la gloria terrenal, y una greca decorativa, tomada de los restos de la pintura mural neogótica que se encontraron en la zona del Torreón rehabilitada como despacho del Concejal del Área de Cultura. Sobre este conjunto de imágenes, sobrevolaba el ángel tomado de la pintura de Pereda, que advierte de la intrascendencia de la gloria y los honores terrenales en el paso hacia la vida eterna, por lo que aunque no exhibe ningún lema bien podría aplicársele el *Aeterne pungit cito volat et occidit* (hiere siempre, vuela rápido y mata) que muestra en *El sueño del caballero*. Todo este collage iconográfico se completaba con la representación de retazos de damero en la parte inferior del mural, con la intención de establecer una conexión entre la pintura y el espacio circundante del vestíbulo.

No sólo es un collage de imágenes sino también de pinceladas, al contraponer zonas perfectamente acabadas donde aplica una factura detallista y delimitada, como es el caso de la greca, con otras en las que opta por trazos de carácter gestual que crean un efecto abocetado, como el que observamos en el bodegón. El resultado es una obra en la que domina la sensación de saturación debido al abarrotamiento provocado por la acumulación de imágenes y su intenso colorido. Con la intención de aliviar esta sobrecarga visual, Cano optó por dejar algunas zonas en blanco, con las que creaba la sensación de *non finito*, aunque sin alcanzar el dinamismo del mural realizado para la cafetería. Además de en el aspecto compositivo, el abigarramiento y el decorativismo que imperaban en la obra afectaban también a su nivel simbólico, al provocar que el mensaje crítico con que fue concebida quedara enterrado bajo la saturación de imágenes y colores.

### Una singular pintura de techos

La última intervención de José Luis Cano en Torreón Fortea, ideada junto con Peropadre, se desarrolló en el techo de la caja de escaleras, donde realizó una pintura muy sencilla en la que, evocando con humor los grandes cielos abiertos tan característicos de los trampantojos barrocos, representaba la vista de un firmamento con nubes que completaron con la instalación de tres gallinas disecadas. A primera vista, esta obra no era más que una nota anecdótica con la que animar el techo de la escalera, pero lo cierto es que ésta encerraba un mensaje cargado de sarcasmo que apuntaba a la frase «No vuelas como un ave de corral, cuando puedes subir como las águilas», escrita por José María Escrivá de Balaguer en *Camino* y de la que hacían chanza Cano y Peropadre, al representar junto al cielo estas tres gallinas disecadas.<sup>224</sup> Este intento de mofarse de las palabras del fundador del Opus Dei albergaba una carga de provocación que se veía acentuada al incluir, como parte de la

---

223 Entrevista mantenida con José Luis Cano el 18 de junio de 2009.

224 Entrevistas mantenidas con José Luis Cano y Ángel Peropadre en julio de 2009 respectivamente.

obra, el daño que el paso del tiempo provocaría en los tres animales disecados. Contrariamente a lo que habían previsto, estos tres ejemplares fueron sustituidos por tres reproducciones en cartón piedra en el momento en que comenzaron a deteriorarse, una decisión que probaba cómo la actuación de Cano y Peropadre no había sido del todo comprendida.

### 3.1.9. La caída de los viejos símbolos:

#### *La ciudad de la Paz (Iustitia, Libertas, Aequalitas)*

Con la llegada de la democracia, el Gobierno Civil, edificio representativo del Estado franquista en la ciudad, se convertía en la sede de la Delegación de Gobierno en Aragón. La dictadura había dado paso a la democracia, pero este cambio no se evidenciaba en un edificio que todavía ostentaba en su decoración restos de la simbología franquista, que entraba en contradicción con su nueva naturaleza democrática. Junto con el escudo que presidía la fachada, el mural que culminaba el ciclo pictórico realizado por Manuel y Leopoldo Navarro era el principal implicado en este aspecto al encontrarse repleto de motivos franquistas. Precisamente por ello, en 1977 se procedió a ocultar esta pintura que se convirtió en uno de los primeros símbolos de la dictadura en ser eliminados en Zaragoza. Su supresión suponía la interrupción del ciclo creado por los Navarro y, en consecuencia, la pérdida de una parte importante de su significado. Inicialmente se planteó arrancar el lienzo, pero finalmente, y ante la posibilidad de que la obra se viera afectada, se cubrió con un tapiz.<sup>225</sup> Ésta era una solución rápida y económica pero poco digna para el espacio que presidía, por lo que a comienzos de la década de los noventa, y coincidiendo curiosamente con el traslado del Monumento a los mártires de Nuestra Gloriosa Cruzada,<sup>226</sup> se decidió aprovechar los trabajos de reforma del edificio para darle un acabado más apropiado.

Fue José María Valero el arquitecto encargado de llevar a cabo estas obras y, por tanto, la persona que decidió contar con la colaboración de Jorge Gay para llevar a cabo un mural que cubriera el vacío dejado por la obra de los Navarro. El encargo, que se efectuó en junio de 1992, no imponía ningún tipo de condición al artista a la hora de concebir su obra, con la salvedad de «[...] que no se produjera ninguna sobrecarga de simbolismos, que fuera una obra amplia y no descendiera a detalles y que reflejara lo más representativo de esta institución», algo muy semejante a lo que ya había planteado en el mural para las Cortes. Siguiendo estos presupuestos, Gay ideó un paisaje de aire clásico que representó a grandes rasgos en el boceto definitivo si bien, finalmente, no fue la solución que trasladó a la obra. En su lugar, se inclinó por la representación de un paisaje natural en el que la presencia humana se limitaba a un pequeño poblado y a un grupo de personajes semidesnudos que, montados a caballo, hacían sonar instrumentos musicales mientras se protegían del sol bajo frondosos árboles frutales. Se trataba, en resumen, de una escena de aire bucólico, casi edénico, en la que, sin recurrir a una simbología política concreta, el artista hacía un alegato a favor de la democracia, que se manifestaba en esta visión de convivencia pacífica en una ciudad ideal que no asoció con ninguna urbe concreta, para crear así una imagen con la que cualquiera se pudiera identificar. Con letras de pan de oro grabó Gay entre la vegetación la presencia de la Justicia, la Libertad y la Igualdad, custodiadas por un grupo de perros que, como símbolo de la Fidelidad, se convierten en

<sup>225</sup> M.R., «La ciudad de la Paz, nueva pintura para cubrir viejos simbolismos», en suplemento de *Heraldo de Aragón*, 31 de enero de 1993, p. 16.

<sup>226</sup> Este monumento, principal signo del franquismo en Zaragoza, fue trasladado por las mismas fechas desde la plaza del Pilar al Cementerio de Torrero.

guardianes de la Constitución junto a los Tres Poderes (Ejecutivo, Legislativo y Judicial) representados por los tres jinetes. Como en una especie de paraíso terrenal, todos campan desnudos, en libertad, mostrando la vulnerabilidad humana sin temor a ser heridos gracias a la tolerancia y a la convivencia pacífica que disfrutaban, amparados por los valores democráticos que rigen la sociedad.

Con elegancia y sutileza y sin caer en la polémica ideológica, Gay creó una escena completamente antagónica a su precedente. El lema del Franquismo «Una, Grande y Libre» y todo el repertorio de imágenes que le acompañaba era sustituido por los tres pilares de la democracia, es decir, la Justicia, la Libertad y la Igualdad, de forma que los valores referidos únicamente al enaltecimiento de España como nación, y no a su ciudadanía, daban paso a tres principios de carácter universal referidos a la Humanidad. Si en el primer caso los defensores de esos conceptos eran el grupo de requetés, falangistas y soldados regulares, en el segundo mural el carácter militar se sustituía por el civil, representado en un grupo heterogéneo de ciudadanos, desarmados y carentes de símbolos militares o ideológicos, con los que manifestaba una postura pacifista, a la vez que insistía en la universalidad de los valores democráticos. Gay contextualizaba la defensa de estos principios dentro de una escena ociosa, de disfrute y celebración de la democracia, contraponiéndose una vez más a la pintura de los Navarro, donde se exponía una exaltación del trabajo como vía con la que alcanzar el progreso de la nación.

Esta obra marcaba un nuevo giro en su trayectoria creativa al implicar una transformación en el ánimo imperante en su producción, que pasaba del ambiente enigmático de sus murales anteriores a un escenario de luminosidad y sensación de felicidad serena e imperturbable, ajena al bullicio del mundo exterior, una atmósfera que parecía detenerse en el tiempo como si quisiera convertir estas sensaciones en un instante para la eternidad. Tal y como se ha visto en las obras realizadas hasta ese momento, este no era el clima propio de su producción, sino que nacía de la voluntad de crear un escenario agradable que marcara una diferencia «espiritual» con respecto al mural de los Navarro. Para trasladar este nuevo ambiente de libertad al mural, Gay construyó un escenario bucólico de aire mediterráneo, pasado por el tamiz de Picasso y el *Noucentisme*, que se traslucía tanto en el aspecto formal como en la atmósfera que flotaba en la obra. Gay abandonaba la figuración de *Olimpia* para retomar planteamientos artísticos que ya había superado, como eran las figuras y el paisaje de corte cubista que protagonizaron su obra de finales de los 80, sustituyendo el tenebrismo de entonces por un paisaje mediterráneo caracterizado por su luminosidad y por los potentes azules y amarillos que reverberaban la brillante luz del día. En este sentido, la influencia del *Noucentisme* es más que evidente en el escenario y el ambiente creados, que se muestran deudores de la pintura de Joaquim Sunyer y sus paisajes mediterráneos protagonizados por desnudos femeninos, mientras que a nivel formal, la obra delata la influencia de la escultura *noucentista*, visible en la rotundidad de las formas y en el sabor clásico que desprenden los personajes representados; el carácter escultórico de estas imágenes se hace especialmente patente en los tres caballos y jinetes que protagonizan la escena, cuya firme pero elegante volumetría trae ecos del *Atleta Moderno* y *Atleta Clásico* de Pablo Gargallo. La otra gran influencia presente en el mural nos conduce hasta el protocubismo de Picasso, fundamentalmente a través de *Horta de Sant Joan*, que se trasluce en el paisaje rural que preside el escenario de esta obra, así como en las pinturas realizadas por Gay a finales de los años ochenta.

Tal y como había concretado con Valero, el pintor lograba crear una obra plena de significado pero sin caer en una politización de la misma, por medio de una escena amable, vibrante, plena de vida y desprovista de elementos amenazantes, lo que contrastaba con el mensaje y con la iconografía de la pintura precedente. No se olvidaba tampoco del carácter decorativo de la obra, que se dejaba

sentir, ante todo, en su resplandeciente colorido y en los efectistas juegos de luces y sombras que relajaban la severidad del espacio que presidía.

### 3.1.10. El escaparate de Aragón en el Mundo: la pintura mural de José Manuel Broto en el Pabellón de Aragón de la Exposición Universal de Sevilla '92.

En 1986, con la declaración de España como nación anfitriona de la Exposición Universal de 1992, se abría la posibilidad de mostrar ante todo el mundo la formidable transformación experimentada por el país en sus 16 años de joven democracia. Para los responsables políticos de las Comunidades Autónomas, y centrándonos en nuestro territorio, la participación en esta muestra universal colocaba a Aragón en un gran escenario de repercusión internacional que podía aportarle importantes réditos, de ahí la necesidad de lanzar una imagen dinámica, alejada de los tópicos y comprometida con el siglo XXI, «[...] que se renueva día a día con esfuerzos solidarios, con palpitaciones de inteligencia, con borbotones de genio, gracia, arte y sabiduría»,<sup>227</sup> en palabras del entonces Consejero de Presidencia José Ángel Biel.

Los medios de que disponían para alcanzar este cometido eran dos: el contenido de la exposición<sup>228</sup> y la arquitectura del propio pabellón. De su diseño se encargó José Manuel Pérez Latorre, el arquitecto del momento en Zaragoza tras acumular en los últimos años, no sin cierta polémica,<sup>229</sup> obras de considerable entidad. El concepto desarrollado por su autor en el proyecto planteaba, en líneas generales, un espacio en el que se intentaba combinar funcionalidad y belleza, y por otro lado, tradición y modernidad. Esto se traducía en un edificio adaptado a las distintas necesidades que demandaba su uso, construido con materiales actuales pero sin olvidar aquellos que tradicionalmente habían formado parte de la arquitectura aragonesa, como eran el alabastro, la cerámica vi-driada y la piedra negra de Calatorao. El objetivo de Pérez Latorre era crear una obra que, siguiendo los postulados de la arquitectura actual, integrara también los rasgos principales de la arquitectura en Aragón:

[...] La reflexión de la arquitectura que se debería emplear, lleva a hacer una aproximación al sentimiento de nuestra propia arquitectura. Una arquitectura de muros pesados, que alberga en su interior, siempre, oros, plantas, finos trabajos [...] Así pues, el pabellón, al exterior se plantea como unos muros ciegos que irán forrados con alabastro blanco y en el interior como un «Hombre bóveda», todo un mundo, que es: Aragón.<sup>230</sup>

El pabellón quedaba configurado como una caja traslúcida concebida en su interior, estructurado en cuatro plantas, «como una gran bóveda, refugio natural del hombre, que se presenta frente al artificio, como elemento que restablece el equilibrio entre la tecnología y el ser».<sup>231</sup> En el proyecto original, la bóveda quedaba rematada con un conjunto de láminas ondulantes de madera<sup>232</sup> que finalmente fueron sustituidas por una gran pintura mural que cubría el techo del edificio en su totalidad; a pesar de ser una construcción de tipo efímero, Pérez Latorre volvía a recurrir a la

227 BIEL, José Ángel, «Aragón y la Expo», en n.º extraordinario de *Aragón Turístico y Monumental*, octubre de 1991, n.º 326, año 65, p. 18.

228 VÁZQUEZ, Juan José (Coord.), *Pabellón de Aragón/Pavilion of Aragón. Exposición Universal de Sevilla 1992*, Zaragoza, Pabellón de Aragón, 1992.

229 ANÓNIMO, «La Zaragoza de Pérez Latorre», en *Heraldo de Aragón*, 27 de mayo de 1990, p. 7.

230 Archivo de José Manuel Pérez Latorre, Pabellón de Aragón. Proyecto de Ejecución. Memoria.

231 GALLEGÓ, Mariano, «El interior simula una bóveda, refugio natural del hombre», en *Heraldo de Aragón*, 9 de enero de 1990, p. 6.

232 PÉREZ LATORRE, Luis, *Expo 92. Pabellón de Aragón*, Zaragoza, Videar, 1990 (vídeo).

integración de las artes plásticas para lo cual volvía a repetir experiencia con José Manuel Broto, el artista elegido por el arquitecto para realizar esta obra. Sus motivaciones a la hora de inclinarse por Broto iban más allá de la amistad para enlazar con la meta anteriormente señalada: el Pabellón debía mostrar al visitante las excelencias de Aragón desde el pasado, pasando por el presente y apuntando al futuro, una ecuación en la que el pintor encajaba a la perfección al ser, junto con Antonio Saura, uno de los artistas plásticos aragoneses contemporáneos más sobresalientes. Por otro lado, la presencia de la obra de Broto redundaba en beneficio del propio pabellón desde el punto de vista artístico, al pasar a ser partícipe de la trascendencia que gozaba la producción del pintor en el circuito artístico, algo que pareció repercutir en el coste del mural, que ascendió a 35 millones de pesetas.<sup>233</sup> A comienzos de 1991 se hizo oficial la participación de Broto,<sup>234</sup> un encargo que fue recibido por el pintor, según recogía la prensa, como una de las obras más importante de su carrera: «Ser el estandarte del Pabellón de Aragón me parece un reto y un orgullo».<sup>235</sup>

Con esta decisión, Pérez Latorre lleva al extremo la idea de integración de pintura y arquitectura puesto que, lejos de ser un elemento decorativo como sucede en el Teatro Principal o en otros de sus proyectos posteriores, le otorga un papel protagonista al convertirlo en la pieza que, por su omnipresencia, configura la imagen interior del edificio. El mural revestía la cubierta, que reproducía la mitad de una bóveda de cañón, prolongándose por uno de los laterales del pabellón. A su vez, quedaba perfectamente encajado entre los dos muros de alabastro, lo que unido a lo anterior, convertía a la obra en una pieza más del edificio. El propio arquitecto advierte de esta realidad al señalar que «no es posible adivinar si todo el edificio ha sido construido para encerrar esta magnífica pintura o ésta es simplemente la cubierta natural que engloba todos los contenidos posibles; esta pintura participa de una manera ostensible en las posibilidades estéticas del Pabellón».<sup>236</sup>

Esta estrecha vinculación entre el mural y la arquitectura del pabellón obligaba al pintor a desarrollar un planteamiento que potenciara la sintonía entre ambos; por añadido, debía dotar a la obra de un significado valioso y también acorde con el mensaje que se trasladaba al visitante a través de la exposición. Según señalaba Broto, la distancia que desde hacía años le separaba de su tierra le permitía ver con más claridad su esencia espiritual, inclinándose por este asunto como motivo central de su obra: «[...] mi planteamiento ha sido conversar con el espíritu de Aragón y plasmar sensaciones de estados de ánimo, [...] los valores más positivos de Aragón, los de su espiritualidad».<sup>237</sup> Para dar forma al tema, que encajaba a la perfección dentro de la filosofía expuesta en la muestra, el pintor ensayó en la fase previa de bocetos distintas soluciones, en la tónica habitual de su creación, protagonizadas por un fondo abstracto y una figura de perfil rígido y delimitado. Condicionado por las especiales características del soporte y con la intención de establecer la íntima conexión entre la obra y el marco arquitectónico, Broto, desarrolló una composición abstracta que discurría, como si de una cascada se tratara, hacia la parte inferior del mural, hasta donde la fuerza de la gravedad había arrastrado la pieza geométrica con la que Broto completaba el esquema de la obra. La sintonía entre el mural y el edificio se vio favorecida, también, por la utilización de un repertorio cromático

233 A. J. M. P. L., Pabellón de Aragón. Proyecto de Ejecución. Presupuesto.

234 SOLANILLA, José Luis, «La cúpula del pabellón aragonés en la Expo será pintada por Broto», en *Heraldo de Aragón*, 30 de enero de 1991, p. 15.

235 S. M., «Broto: "Mi obra sintoniza con Aragón y con el edificio"», en *Heraldo de Aragón*, 9 de marzo de 1992, p. 5.

236 PÉREZ LATORRE, José Manuel, «El Pabellón de Aragón», en VÁZQUEZ, Juan José (Coord.), *Pabellón de Aragón/Pavilion of Aragón. Exposición Universal de Sevilla 1992*, Zaragoza, Pabellón de Aragón, 1992, p. 39.

237 ANÓNIMO, «Sentido espiritual de la obra de Broto», en *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero de 1992, p. 3.



semejante al que mostraban los materiales empleados por el arquitecto en la construcción del pabellón; el fondo azul evocaba el cielo aragonés a la vez que establecía un paralelismo con las tejas azules que formaban la cubierta del pabellón y con las planchas de revestimiento, también azules; el ocre representaba las tierras de Aragón y enlazaba con la calidez emitida por el alabastro al traspasarle la luz del sol.

El mural, compuesto por 34 placas de madera pintadas con acrílico, fue realizado a lo largo de tres meses en una nave industrial de Dos Hermanas. Ante la imposibilidad de pintar la obra en conjunto por sus amplias dimensiones, Broto abordó la factura de manera fraccionada, es decir, placa a placa, con las consiguientes dificultades y riesgos que ello entrañaba, al no poder comprobar hasta el momento de su montaje si el conjunto de la composición funcionaba dentro del espacio que iba a ocupar. Este momento llegó a finales de febrero de 1992,<sup>238</sup> una vez terminada la construcción del pabellón; la pintura se alzaba imponente y omnipresente en el interior del pabellón, si bien su visión variaba de un punto a otro. Desde la planta calle, sólo se podía ver parcialmente a través de la abertura que comunicaba, visualmente, este nivel con el resto del espacio interior del pabellón; la visibilidad aumentaba en la primera planta desde la cual se divisaba casi en su totalidad, a excepción de su arranque. La segunda y última planta, ocupada por la cafetería, constituía el mejor punto para contemplar la obra en todo su recorrido al no haber ningún elemento que interrumpiera el campo de visión.

De cualquier manera, la pintura se convirtió en la protagonista de este espacio durante la celebración de la Expo, pero ¿Qué iba a ser del pabellón y del mural tras su clausura? En un principio se había previsto trasladar la construcción a Zaragoza para situarla junto a la Feria de Muestras y convertirla en una sala de exposiciones,<sup>239</sup> sin embargo, el elevado coste de la operación hizo que la DGA decidiera dejarla en Sevilla tras venderla por una peseta a Partecsa, quien a su vez cedió el edificio a la Junta de Andalucía con el fin de instalar el Museo de Ciencias Naturales de Sevilla.<sup>240</sup> El museo no se llevó a cabo y el edificio quedó abandonado.<sup>241</sup> Un destino distinto, aunque también incierto, le esperaba a la pintura mural: tras su desmontaje se trajo a Zaragoza, donde fue almacenada a la espera de ser instalada en un futuro Museo de Arte Contemporáneo de Aragón que nunca llegó a materializarse.<sup>242</sup> Mientras tanto, el pabellón continuaba en estado de abandono en Sevilla hasta que en marzo de 1998 y un día antes de su derribo, la Confederación Regional Empresarial de Aragón, que había participado económicamente en su construcción, lo adquirió por una peseta a la Sociedad Isla Mágica, para trasladarlo posteriormente a la zona de Ranillas de Zaragoza y convertirlo en su sede central, según un proyecto de adaptación encargado a Pérez Latorre. Tuvo que ser la iniciativa privada quien salvara este «pabellón con vocación de futuro»<sup>243</sup> que había costado a las arcas públicas un total de 987 millones de pesetas.<sup>244</sup>

238 MARTÍN, Santiago, «Biel acusa al pabellón de España de no apoyar a los autonómicos», en *Heraldo de Aragón*, 6 de marzo de 1992, p. 5.

239 S.M., «El edificio se trasladará a la Feria de Muestras», en *Heraldo de Aragón*, 6 de marzo de 1992, p. 5.

240 <[http://www.expo92.es/pabellon/44\\_pabellon\\_aragon](http://www.expo92.es/pabellon/44_pabellon_aragon)>.

241 GORDON, Juan A., «El antiguo Pabellón de Aragón alberga un bar con karaoke», en *Heraldo de Aragón*, 20 de agosto de 1993, p. 5.

242 Ibídem.

243 HERALDO, «Un pabellón con vocación de futuro», en Suplemento Escolar de *Heraldo de Aragón*, 8 de enero de 1992, p. 3.

244 MARTÍN, Santiago, «El traslado del Pabellón eleva el coste de la Expo a 3.000 millones», en *Heraldo de Aragón*, 9 de marzo de 1992, p. 5.

Seis años después de la celebración de la Expo, la realidad era bien distinta para sus dos protagonistas; el oscuro futuro del pabellón finalmente se había aclarado gracias a la intervención de la CREA, mientras que el brillante destino del mural se había truncado para terminar almacenado en una nave donde todavía permanece olvidado. A pesar de su distinta deriva, una y otra obra comparten hoy en día una misma realidad, la de verse desvirtuadas respecto a la que fue su concepción original; fueron concebidas como una unidad por lo que al separarlas perdieron buena parte de su sentido, especialmente en lo que al mural se refiere. El amplio y luminoso interior del pabellón presidido por la pintura ha dado paso a un espacio funcional compartimentado y adaptado a las necesidades de un gran centro de oficinas. La concepción espacial se ha perdido, pero a cambio se conserva el edificio. El caso del mural es bien distinto puesto que su vida fuera del vientre que lo alojó es un objetivo difícil de conseguir; sus grandes dimensiones y su característico formato, ambos determinados por la arquitectura para la que fue creado, dificultan en gran manera su realojo en otro edificio, que debería reunir características de altura y tamaño semejantes a las del pabellón, en aras a conseguir las condiciones de perspectiva que permitan contemplar la obra de manera óptima. Hoy por hoy esa posibilidad es harto improbable por lo que el mural que realizó Broto, una de las grandes obras de pintura mural impulsadas por el ente público en Aragón, tendrá que continuar esperando en un almacén mientras duerme el sueño de los justos.

### 3.1.11. La ciudad soñada. Cúpula I y Cúpula II

Pero yo a diferencia de Marco Polo, no dispongo de un relato que contar, sino de un instante, una imagen definitiva en la que fijar lo invisible.<sup>245</sup>

A pesar de toda la labor de rehabilitación y construcción de edificios llevada a cabo durante los años ochenta, determinados servicios del Ayuntamiento, como era el caso del Área de Urbanismo e Infraestructuras, seguían adoleciendo a comienzos de la nueva década de la falta de instalaciones, debido al gran crecimiento experimentado por esta área desde la llegada de la democracia. En 1991, la situación llevó a sus responsables a elevar una solución que contemplaba la rehabilitación del antiguo Gobierno Militar como ampliación del Área de Arquitectura y la construcción de un edificio anejo a la sede de la Gerencia de Urbanismo, en el que dar cabida al Centro de Prensa de Zaragoza como subse de los Juegos Olímpicos de Barcelona'92. De esta forma, una vez finalizadas las celebraciones, el inmueble adquiriría un uso municipal complementario al edificio de Gerencia de Urbanismo, construido también como Centro de Prensa con motivo del Mundial de Fútbol de 1982.

Ésta última fue finalmente la opción elegida, de manera que una vez clausurados los Juegos Olímpicos dieron comienzo las obras de reconversión de El Cubo, denominación con la que se bautizó al edificio donde se alojaba el Centro de Prensa. Este proceso había comenzado varios meses antes, en mayo de 1992, cuando José M.<sup>a</sup> Ruiz de Temiño, Arquitecto Jefe del Servicio de Proyectos y Obras-II, se hizo cargo del proyecto de adaptación de El Cubo a su nueva función. Junto a las cuestiones puramente técnicas, el arquitecto había contemplado la realización de dos pinturas murales con las que decorar las dos cúpulas que pensaba abrir en un falso techo de escayola del que sería el despacho del Concejal de Urbanismo. Fue el arquitecto quien propuso a Santiago Arranz

---

245 Santiago Arranz. *Catálogo de ciudades, Sala CAI-Luzán, del 1 de marzo al 5 de abril de 1991*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, s/p.

como posible autor de esta intervención, teniendo en cuenta la atención que prestaba en su obra al tema de la ciudad, asunto muy apropiado para la que iba a ser la sede de Urbanismo. En 1990, Arranz había participado junto a otros nueve jóvenes artistas aragoneses en la exposición *Percorso di citta invisibili*,<sup>246</sup> dedicada a *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino<sup>247</sup> y celebrada por la DPZ en la Iglesia de San Bartolomeo de Venecia. Para esta muestra, Arranz realizó una interesante serie formada por diez tablas en las que, partiendo de algunas de las ciudades inventadas por el escritor italiano, como Perizia, Isidora, Dorotea o Ipazia, llevaba a cabo una poética y personal representación de la ciudad. Atrapado por el tema, Arranz siguió profundizando en el mismo hasta dar lugar a la exposición *Catálogo de ciudades*,<sup>248</sup> celebrada en la Sala Luzán en 1991, y a raíz de la cual, Ruiz de Temiño decidió que era él quien debía hacerse cargo de los murales de El Cubo; el arquitecto adujo toda una serie de motivos en los que, sin dejar de ser menos objetivos, se observa un poso de admiración por el artista:

porque es de aquí, porque tiene prestigio internacional, porque es el pintor más joven de la reciente exposición de la Lonja, «Pintores aragoneses desde Goya a nuestros días», porque en su última exposición en la ciudad hablaba de las «ciudades invisibles», porque ha hecho una buena oferta al Ayuntamiento, muy por debajo de su cotización, porque es un valor seguro... y además es un gran pintor y tiene mucha ilusión (fundamental) en este ese hermoso y bello proyecto de la ciudad.<sup>249</sup>

El 30 de julio de 1992<sup>250</sup> se establecía de manera oficial el encargo de esta obra que obligaba a Arranz a trasladarse desde París a Sabiñánigo, su pueblo natal, para la ejecución de los murales, que le llevó aproximadamente dos meses. Estaba claro que la ciudad era el asunto más adecuado para estas pinturas, tanto por el espacio al que estaban destinadas como por la propia experiencia y vinculación del artista con el tema, pero ¿cuál era el enfoque que debía darle? En la exposición *Percorso di città invisibili* y en el *Catálogo de ciudades* partía de un planteamiento bliterario, basado en la obra de Calvino, que sin embargo no utilizó en este conjunto que, aunque menos literario, resultó igualmente poético. Recurriendo a los sueños, los deseos y las esperanzas de los ciudadanos,<sup>251</sup> Arranz enfocó esta obra como la representación del concepto de ciudad ideal, interpretada como un anhelo universal con la intención de transmitir un mensaje global de valor atemporal y sin límites geográficos en el que todos pudieran verse reflejados. Una vez delimitado el tema, el artista se dispuso a dar forma a estos dos murales en un personal proceso de creación que partía de la experiencia de

246 *Percorso di citta invisibili. 10 artisti di Aragón (Spagna), Chiesa di Bartolomeo, Venecia, 25 Maggio-22 Luglio 1990. Organizzazione e pubblicazione Diputación di Saragozza, Ayuntamiento de Saragozza e Comune di Venezia, Zaragoza, Diputación Provincial, 1990.*

247 La literatura ha sido una constante fuente de inspiración para Santiago Arranz. Además de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, tenemos que hablar *En la colonia penitenciaria* de Frank Kafka, de la que surgió la serie *Kafka*, Fernando Pessoa y la exposición *Pessoa, Lisbonne & moi*, celebrada en 1996 en el Centre d'Art Moderne Espace Mira Phalaina en París, de los escritores Eugénie de Guérin y Maurice de Guérin a los que dedicó su exposición de 2008 *Jeux Mystérieux: Du noir à l'écriture*, o la exposición celebrada en 2009 en el Instituto Cervantes de Bruselas *Letras, gestos y símbolos*. A todo ello se suman otras series como *Ex-libris* o *Cafés Literarios*. Podríamos decir que esta afición fue llevada al extremo al empezar a concebir sus creaciones como una especie de relato literario propio, escrito por medio de los abecedarios que crea para cada una de sus obras y en las que las páginas sobre las que escribe son los muros de los edificios.

248 *Santiago Arranz. Catálogo de ciudades, Sala CAI-Luzán, del 1 de marzo al 5 de abril de 1991, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, s/p.*

249 A.M.Z. Caja 209911 Expediente 3.104.274/92

250 A.M.Z. Libro de Actas del Pleno Municipal del Ayuntamiento de Zaragoza, julio de 1992, p. 1106.

251 *Santiago Arranz. Cúpulas. Bocetos y dibujos preparatorios 1992. Dibujos definitivos 1993, Torreón Fortea 25 enero-20 febrero 1994, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994, p. 11.*

su obra *Abecedario*, creada en 1991 para *Le monde du surréalisme*,<sup>252</sup> consistente en una reinterpretación en clave surrealista del alfabeto a partir de una serie de imágenes humanas, animales y vegetales a las que dio una carga onírica de gran belleza.

Consciente del potencial que encerraba esta idea, decidió retomarla en *La Ciudad Soñada* para experimentar con ella y ver cómo funcionaba en un proyecto de estas características. El proceso, semejante al desarrollado en *Abecedario*, consistió en la creación de un vocabulario integrado por un total de 72 formas reconocibles, concebidas como sombras de volúmenes limpios con el fin de crear una obra cuyo resultado final fuera directo y sintético. El conjunto de imágenes creadas se clasificaba en cuatro grandes grupos (figuras humanas, flora, fauna y objetos de la vida cotidiana) en los que Arranz aplicó una estética inspirada en las civilizaciones de la antigüedad y que ya había empleado anteriormente en su producción artística. Su uso le permitía conectar con esas civilizaciones, en las que se encontraba el origen de la ciudad, y transmitir la atemporalidad pretendida por el pintor:

He inventado un sistema de signos y símbolos hechos para la oscuridad que me religan con la prehistoria y el origen, cuando el arte, más allá de ocupar el espacio violentamente, encarnaba una promesa de vida, algo que debía sobrevivirnos en el tiempo y que no era el mundo, pero nos lo recordaba.<sup>253</sup>

Tampoco se puede pasar por alto cómo Arranz tomó algunas de las figuras creadas en el alfabeto surrealista y las incorporó al repertorio iconográfico creado para El Cubo, como vemos en el caso de la D, la H, la L y la P. De entre las 72 imágenes obtenidas, el artista seleccionó aquellas que consideraba más adecuadas con la intención de realizar los bocetos, consistentes en la disposición sobre una circunferencia, que hacía las veces de cúpula, de las figuras en diferentes combinaciones hasta dar con la composición adecuada, lo que inevitablemente nos trae a la mente algunas de las palabras de Calvino en referencia a la creación de la ciudad ideal: «[...] a partir de ahí juntaré pedazo por pedazo la ciudad perfecta, hecha de fragmentos mezclados con el resto, de instantes separados por intervalos, de señales que uno envía y no sabe quien las recibe».<sup>254</sup>

Sirviéndose del código iconográfico seleccionado, Arranz dio forma a la ciudad soñada en Cúpula I y Cúpula II, escenario de la vida, de deseos y temores, habitada por una sociedad armónica caracterizada por la «maraña de relaciones humanas»<sup>255</sup> que se establecen entre sus habitantes y por la reconciliación y posterior unión del Hombre con la fauna y la vegetación. De la combinación que hace de todas estas formas, surge un espíritu vitalista y lúdico que roza lo onírico o circense: entre los personajes que componen esta obra aparecen equilibristas, contorsionistas, personajes bailando, jugando sobre una gacela-balancín o trepando por los árboles, una mujer embarazada con la que se representa la vida y la esperanza o una pareja como símbolo del amor.

Una vez concretados los bocetos, comenzó el proceso de ejecución sobre el soporte definitivo. Las cúpulas, que fueron trasladadas a su taller de Sabiñánigo, eran en realidad dos casquetes esféricos desmontables, con armazón de madera forrado en su interior con polietileno,<sup>256</sup> y unas dimensiones de 3'5m de diámetro y un metro de cuerda. Tras aplicarle una capa de imprimación, procedió

252 CORTANZE, Gerard de, *Le monde du surréalisme*, París, Ed. Henry Veyrier, 1991.

253 Santiago Arranz. *Obra 1997-2005, del 22 de septiembre al 22 de octubre*, Zaragoza, Carlos Gil de la Parra, 2005, s/p.

254 CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 2007, p. 170.

255 CASTÁN, Ignacio, LEMAIRE, G.G., *Santiago Arranz. Discurso de lo real*, Bogotá, Centro Cultural Reyes Católicos, 2009.

256 A.M.Z. Caja 209911 Expediente 3.104.274/1992

a realizar la pintura mediante una técnica mixta de óleo y collage con papel de aluminio. La considerable profundidad de las cúpulas acarreó ciertas dificultades en su ejecución, lo que determinó la austeridad formal del conjunto al verse obligado a limitar el detallismo de las figuras, una sencillez que se vio intensificada por la sobriedad cromática de la obra. Las efigies estaban realizadas en negro y almagra sobre un fondo neutro de color ocre en el que Arranz aplicó pequeñas hojas cuadradas de papel de aluminio, pegadas con óleo y muy suavemente pintadas en su superficie para dejar traslucir cierto brillo que aportara un efecto de luminosidad a la obra que, por otro, lado resultaba muy decorativo. A pesar de ello, y debido a la profundidad de la cúpula, la zona central quedaba un tanto oscura por lo que para intensificar su claridad aplicó color oro que, al mismo tiempo que iluminaba, daba profundidad a la representación. Además de tener una finalidad estética, estos papeles de aluminio permitieron a Arranz dibujar una trama con la que sugería la retícula de una ciudad, sobre la que se desplegaban las figuras dibujando una espiral que concedía ritmo a la composición. Esa sensación de movimiento se intensificaba por el carácter caligráfico y curvilíneo que Arranz aplicó a las figuras en su representación, con el que unía a estas figuras entre sí, borrando la sensación de aislamiento. Todo ello dibujaba un ritmo sinuoso, potenciado por la propia curvatura del soporte, que parecía evocar la fluida narración de Calvino en sus ciudades invisibles, llevando, en este caso al espectador, por un recorrido ágil e intrincado a lo largo de la urbe. Con este movimiento en espiral y su localización en una cúpula, el artista creaba una especie de bóveda celeste o también, como bellamente describió Gérard Georges Lemaire, «[...] la carpa de un circo en la superficie de la cual se reflejarían las figurillas que se exhiben sobre la pista dando vueltas graciosamente en un gozoso y exuberante desorden [...]».<sup>257</sup>

Tras la conclusión de este trabajo, hubo que trasladar las dos cúpulas desde Sabiñánigo hasta en El Cubo donde, debido al tamaño de las mismas, fue necesario proceder a su desmontaje para seguidamente instalarlas en su emplazamiento definitivo, donde recibió los últimos retoques con los que el pintor disimulaba los cortes y pequeños desperfectos que había sufrido la pintura durante este proceso.<sup>258</sup>

*La ciudad soñada* supuso un punto de inflexión dentro de la producción artística de Arranz al ser la primera intervención que realizó en un edificio siguiendo la creación de un vocabulario iconográfico específico, que se convertiría desde entonces en su sistema de trabajo más característico. Fue además la primera colaboración con Ruiz de Temiño, con quien estableció una relación profesional que les ha llevado a trabajar codo con codo en posteriores proyectos donde ha desarrollado este mismo proceso creativo.<sup>259</sup> Precisamente, a partir de los múltiples estudios realizados en estos dos murales, Arranz desarrolló en 1993 la serie pictórica *Las Ciudades*, donde retomaba las distintas figuras que habitaban las cúpulas de El Cubo. La idea planteada en esta obra era crear un conjunto de dibujos, realizados con gouache y collage, que unidos entre sí y dispuestos en el suelo, evocaran la idea de un gran espejo que mostraba el reflejo de las cúpulas. Al contrario de lo que pudiera parecer, esta serie de dibujos no fue realizada como complemento de *La ciudad soñada*, sino como un intento de profundizar en las posibilidades que ofrecía el vocabulario ideado para los murales, una observación trasladable a la serie *Metafísica* (1993), donde nos encontramos con un conjunto de

257 Op. Cit., *Santiago Arranz. Cúpulas...*, p. 12.

258 Entrevista mantenida con Santiago Arranz el 18 de diciembre de 2009.

259 Hay que citar en este sentido la Casa de los Morlanes, de la que más adelante hablamos, la Biblioteca María Moliner, el Centro de Historia y el Business Center, los cuatro realizados con José María Ruiz de Temiño.



creaciones que siguen la misma técnica, a base de óleo y collage con papel de aluminio, así como un vocabulario y una estética semejantes a las empleadas en *La ciudad soñada*.

La misma situación de falta de espacio, que condujo en 1992 a la remodelación de El Cubo, ha vuelto a padecerse en el Servicio de Gerencia de Urbanismo durante los últimos años. Para remediar esta situación, en 2008 se procedió al traslado de la totalidad de esta área municipal al Seminario Metropolitano, recientemente adquirido y rehabilitado por el Ayuntamiento. Esta decisión ha afectado a El Cubo, cedido a las Cortes de Aragón para ubicar la Cámara de Cuentas,<sup>260</sup> e, inevitablemente, a las cúpulas que pintara Arranz y que permanecen a la espera de su reubicación en el Seminario Metropolitano, donde el Ayuntamiento tiene previsto que sean trasladadas.<sup>261</sup>

### 3.1.12. El Auditorio de Zaragoza: Jorge Gay y el gran palacio de la música

En su perfección más alta, las artes plásticas tienen que hacerse música.  
(Friedrich Schiller)

Tras las actuaciones realizadas en la primera mitad de los ochenta, Zaragoza contaba con un importante conjunto de espacios culturales que buena parte las necesidades de la ciudad, sin embargo todavía existían carencias importantes como era la falta de un auditorio y un palacio de congresos. La propuesta de dotar a la ciudad con este equipamiento nació en 1987<sup>262</sup> pero, debido a las disputas municipales surgidas en torno a su construcción, las obras no comenzaron hasta 1991.

Una vez más fue José Manuel Pérez Latorre el encargado de diseñar este edificio de presupuestos posmodernos que constituye la principal obra de nueva construcción del arquitecto en la ciudad. Inspirándose en la planta de la Filarmónica de Berlín,<sup>263</sup> Pérez Latorre dio forma a este equipamiento cultural constituido por dos salas de concierto, camerinos, salas de ensayo, zonas de tránsito público como el vestíbulo, la cafetería o la Sala de Prensa y espacios destinados a las labores de administración del auditorio.<sup>264</sup> La intención del arquitecto pasaba por levantar un edificio ambicioso que se convirtiera en un auténtico templo de la música y en el buque insignia de la Zaragoza cultural y democrática nacida en los ochenta:

[...] la casi nula tradición de edificios públicos de cierto rango, hacen que la ciudad obtenga su personalidad a través de una imagen casi única: «La Basílica del Pilar». Se trata pues de proponer el lugar de la música como aquel que explica una Zaragoza ya distinta, donde la Cultura, el espacio de lo laico pueda poco a poco dotar a la ciudad de una personalidad, que por otro lado carecería.<sup>265</sup>

La situación social y económica que acompañó a la realización de esta obra mostraba sustanciales diferencias con los primeros años de la democracia. El frenesí de los ochenta se había ido apaciguando conforme avanzaba la década para entrar, a la llegada de los noventa, en una incipiente

260 N.A.M., «El Ayuntamiento de Zaragoza cederá el Cubo a las Cortes para que sea la sede del órgano fiscalizador», en *Heraldo de Aragón*, 7 de abril de 2010, p. 2.

261 Entrevista mantenida con Santiago Arranz el 18 de diciembre de 2009.

262 BERDÚN, José Joaquín, «La antigua Feria de Muestras acogerá el auditorium», en *Heraldo de Aragón*, 2 de octubre de 1987, p. 9.

263 A.J.M.P.L., Auditorium de Zaragoza. Proyecto de ejecución. Memoria.

264 Ibídem. Para conocer más de cerca las características arquitectónicas del edificio se recomienda consultar: NAVARRERE, Pilar (Coord.), *Auditorio Palacio de Congresos de Zaragoza*, Zaragoza, Sociedad Auditorama Zaragoza S.A., Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

265 A.J.M.P.L., Auditorium de Zaragoza. Proyecto de ejecución. Memoria.

crisis económica que comenzaba a amenazar al país. Esta nueva realidad parecía no afectar a las empresas iniciadas desde el Ayuntamiento, que seguía inmerso en grandes proyectos constructivos; la preocupante situación económica y los conflictos políticos por los que pasaba el consistorio contrastaban con las grandes obras, que constituían los últimos destellos de una etapa que comenzaba a languidecer. El Auditorio fue un perfecto reflejo de esta realidad puesto que, si bien la ciudad demandaba un equipamiento de este tipo, su construcción pareció no contar con el beneplácito de la oposición municipal por su elevado coste y por el desfase económico final sobre lo inicialmente presupuestado.<sup>266</sup> El malestar que ocasionó esta obra entre la sociedad zaragozana fue quedando patente en la prensa a través de cartas al director<sup>267</sup> y artículos de opinión donde exponían su disconformidad.<sup>268</sup> El descontento acompañó a la obra hasta el día de su inauguración el 5 de octubre de 1994, fecha que se vio empañada por la reacción de la Federación de Asociaciones de Barrios de Zaragoza, que anunció su no asistencia a los actos de inauguración «por no estar de acuerdo con el proyecto desde su inicio, con su alto coste y con la forma de llevarlo a cabo».<sup>269</sup>



6. Fachada principal del Auditorio.

266 El coste final del Auditorio fue de 7.000 millones de pesetas, partiendo de los 1.000 millones presupuestados inicialmente. MORED, Enrique, «El proyecto del Audiorama costará 1.100 millones más de los previstos», en *Heraldo de Aragón*, 19 de diciembre de 1990, p. 3; MORED, Enrique, «El Audiorama costará como mínimo 2.700 millones a los zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 20 de diciembre de 1990, p. 5.

267 COMENGE LEONAR, Javier, «El auditorio», en *Heraldo de Aragón*, 8 de octubre de 1994, p. 17.

268 PUYÓ, Carmen, «Hijo de la furia, que tras la tormenta te llegue la calma... y la música», en *Heraldo de Aragón*, 5 de octubre de 1994, p. 35.

269 GORDON, Juan A., «Las entradas para la inauguración del Auditorio, a la venta desde hoy», en *Heraldo de Aragón*, 4 de octubre de 1994, p. 36.

Ajeno a la polémica que le acompañó durante los cuatro años de gestación, el auditorio fue tomando cuerpo y elevándose de manera solemne y poderosa hasta convertirse, en un símbolo de la Zaragoza de la democracia. La clave residía en el carácter monumental de esta arquitectura donde, continuando la experiencia iniciada en el Teatro Principal, recurría de nuevo a la integración de las artes plásticas. Si en el Principal o en el Pabellón de Aragón las aportaciones se habían restringido al ámbito pictórico, en esta ocasión tuvo en mente la presencia de la escultura y de la pintura de Fernando Sinaga y de Jorge Gay, amigos del arquitecto y artistas de reconocida trayectoria que con su obra podían terminar de definir la magnificencia del inmueble, de la misma manera que había sucedido con Broto en el Pabellón de Aragón.<sup>270</sup>



7. Escultura de Fernando Sinaga en la fachada del Auditorio.

La intervención escultórica de Sinaga ocupaba el exterior del edificio, concretamente los tres vanos situados sobre las tres puertas de acceso de la fachada principal del auditorio. Aunque contó con total libertad a la hora de concebir su obra, su actuación estaba en parte condicionada por el diseño arquitectónico ideado por Pérez Latorre para el exterior del auditorio, consistente en una secuencia de placas de estuco veneciano que recorrían todas las fachadas del edificio. El escultor debía completar y poner punto final a esta sucesión de paneles, que finalizaba sobre las tres puertas de acceso, para lo cual realizó un conjunto escultórico formado por tres grandes planchas de bronce

---

<sup>270</sup> También como en el caso de la obra de Broto, la pintura realizada por Gay alcanzó un coste importante que ascendió a la cifra de 15 millones de pesetas.



que se integraban perfectamente en el marco arquitectónico. Sobre la superficie de estos grandes paneles, Sinaga desplegó una retícula de placas de bronce de color dorado, verde y negro que conformaban toda una sinfonía cromática de inspiración musical, con la que parecía querer confundir al espectador que contemplaba esta obra; situados entre lo escultórico y lo pictórico, estos paneles abandonaban la tercera dimensión, la profundidad y la perspectiva para sustituirlos por la bidimensionalidad y un cromatismo con el que evocaban la pintura de campos de color de Rothko, la pintura minimalista e incluso el Op Art. Lo cierto es que esta obra parece tener más valores pictóricos que escultóricos ya que, si no fuera por el material así como por sus tres toneladas de peso, pensaríamos, como a muchos les sucede, que nos encontramos ante tres pinturas murales. Este personal tratamiento unido a su monumentalidad y su privilegiada ubicación han convertido a este conjunto escultórico en una de las imágenes más representativas del Auditorio.

En el caso de Gay, Pérez Latorre le encargó una intervención en el techo de la Sala de Protocolo, destinada a la realización de ruedas de prensa, la presentación de actos así como la celebración de congresos. Era un espacio sencillo, carente del diseño arquitectónico que tenía el resto del edificio, por lo que la presencia de una pintura mural permitiría singularizar una sala que, aunque con una importancia menor si se compara con el resto del edificio, cumplía un papel representativo por las múltiples funciones públicas que desempeñaba. El salón estaba formado por dos estancias contiguas, separadas por una puerta que podía abrirse o cerrarse para adaptar su capacidad a la afluencia de público asistente a los actos allí celebrados, lo que obligaba a Gay a acometer dos pinturas murales, una para cada sala, en las que aplicó un planteamiento común con el que potenciar el carácter unitario de este doble espacio.

El argumento desplegado por el pintor versaba sobre la Música y el placer que ésta genera en el Hombre, tanto en su vertiente «artificial», proveniente de los instrumentos, como de la nacida de la propia naturaleza. En lo que al planteamiento artístico se refiere, el mural mostraba una nueva fase creativa derivada de las investigaciones que Gay venía realizando desde 1988 en su producción de caballete, y que en el ámbito de la pintura mural había dado lugar a obras tan dispares como *Olimpia* o *La ciudad de la paz* (*Iustitia, Libertas, Aequalitas*). La figuración y concepción espacial utilizadas de manera primitiva en *Olimpia*, aparecían más definidas en estas dos pinturas del Auditorio, donde los personajes y los objetos eran representados únicamente por medio de la delimitación de su silueta o siguiendo una abstracción formal con cierto aire naif que, siguiendo la máxima de «el todo por la parte», mostraba los objetos de manera sintética, reduciendo sus formas a la mínima expresión. Las figuras se disponían ante un fondo pictórico surgido de la yuxtaposición y de la superposición de planos de color, una solución que volvía a remitir a *Olimpia*, aunque en este caso alcanzando un mayor protagonismo en la composición, además de mostrar una utilización más depurada. También estuvo muy presente en la realización de estos murales la huella de *La ciudad de la paz*, de la que Gay tomó principalmente su ambiente bucólico, además de reutilizar algunos de los personajes y de los motivos representados como el jinete, el puente o la propia vegetación; aplicó también la misma gama cromática a base de colores brillantes como el amarillo, el verde y el azul, además de los tonos rojizos y terrosos. Y por último, abandonó la factura abocetada de *Olimpia*, por la ejecución más definida de *La ciudad de la paz*.

Al tratarse de una pintura para un techo con una superficie ligeramente abovedada, el artista enfocó su realización como una interpretación personal de la pintura de techos barroca, que tan bien conoció durante su estancia en Italia. Su pretensión no era tanto conseguir efectos escenográficos de trampantojo como aliviar y animar este espacio completamente cerrado al exterior, para lo

cual recreó una atmósfera ingravida en la que flotaban un total de seis escenas independientes entre sí; éstas se clasificaban en tres ambientes diferentes, de modo que nos encontramos con dos escenas de carácter bucólico, localizadas en una especie de paraíso terrenal, semejante a la representación de *La ciudad de la paz*, habitado por personajes desnudos que, con una actitud despreocupada, disfrutaban de la Naturaleza y de la música que interpretan; dos escenas de inspiración circense, protagonizadas por un arlequín tocando un instrumento y, por último, dos escenas de ambiente cotidiano donde reinaba un ánimo festivo gracias a la música que interpretaba un saxofonista. En la representación de cada una de estos grupos, Gay aplicó una orientación diferente que permitía al espectador contemplar los murales desde distintas posiciones y no desde un único de vista punto.

En cada una de estas escenas, integradas todas ellas por un conjunto de árboles geometrizados, arquitecturas esquematizadas y la silueta de los personajes, el pintor aplicaba una profunda labor de síntesis formal con la que sugería el ambiente de inmaterialidad que le permitía ahondar en la intangibilidad del concepto que quería transmitir en su obra: la música y el placer que ésta produce, tanto aquella proveniente de instrumentos musicales como la nacida de la naturaleza. La música está también presente en el mural a través de los instrumentos que tocan los personajes, del sonido de las gotas de lluvia, del agua que mana de la fuente, del viento, de las palomas, de la vegetación agitada por el aire etc. Es una atmósfera idílica y relajada, fuera del tiempo, que nada tiene que ver con el desasosiego de sus primeras obras. Sin embargo, esta tranquilidad se ve amenazada por la presencia de un ave de aspecto férreo que sobrevuela la felicidad serena de la Humanidad como metáfora de la presencia de la tragedia en la vida del Hombre. Al igual que sucede con otros de los motivos representados, esta imagen aparecía ya en obras anteriores de Gay, concretamente en *Sueño del juguete* (1989) y *Sueño de los padres y los hijos* (1989-1990). Su inclusión no es literal, sino que el pintor lleva a cabo una sutil reinterpretación formal con la intención de darle un aspecto feroz que resalte su carácter negativo, aunque lo cierto es que la connotación maligna que el autor quería darle a la imagen no llega a evidenciarse. Hay que señalar, por último, dos aspectos más que no pertenecen al plano artístico en sentido estricto, pero que son igualmente importantes a la hora de conocer a fondo la obra; nos referimos la inscripción que recorre el mural y la firma del artista, cuestiones que aunque no dejan de ser anecdóticas nos hablan también del tono lúdico que el autor quería trasladar a esta pareja de murales.

Ya pudimos ver en el caso del Teatro Principal cómo Gay había dejado grabada su firma a la manera de los maestros de la pintura, acompañada de unos versos de Ezra Pound, un punto final cargado de lirismo que no se volvió a repetir hasta la realización de esta quinta obra, en la que de nuevo plantea una conclusión muy poética. En esta ocasión, el artista no recurre a los versos de ningún literato sino que se sirve de su propia inspiración para dedicar esta obra a Nieves, su esposa: «De todo lugar mana música dulce para Nieves». Para trasladar esta dedicatoria, el artista eligió una solución original que pasa desapercibida para el visitante si éste no observa con atención el conjunto de pinturas; cada una de las ocho palabras que forman la inscripción fueron grabadas en pan de oro y distribuidas en cada una de las ocho esquinas de los dos murales, de manera que el espectador tiene que unirlas para leer lo que dicha leyenda reza. Era una manera de interactuar con el visitante, al igual que sucede en el caso de las dos firmas presentes en este conjunto, con las que el pintor plantea todo un reto a aquel que se disponga a buscarlas. Gay vuelve a recurrir a los grandes maestros de la Historia del Arte, aunque en este caso lo hace para dar forma a la firma del mural correspondiente a la sala del fondo; siguiendo el ejemplo de Mantegna en la Cámara de los Esposos, Gay estampa su rúbrica por medio de una nube que reproduce el perfil de su rostro, una solución que



no deja de tener un carácter lúdico, acorde con el asunto representado en la obra, al remitir al juego infantil de reconocer formas en las nubes. Para dejar la segunda firma, esta vez en el mural de la sala de acceso, el pintor se inclina, una vez más, por una original y disimulada solución, ésta vez con forma de botón en la chaqueta del saxofonista, donde se pueden ver las iniciales J G M correspondientes a su nombre y apellidos, Jorge Gay Molins.

Estos curiosos detalles rematan la realización de esta obra de naturaleza eminentemente decorativa, con la que el pintor consigue dar color y personalidad a este espacio por medio de un asunto amable que se recrea en la vida hedonista, un argumento que a partir de esta obra se va a convertir en nota característica de la casi totalidad de los murales que realizó en los años siguientes.

Si nos referimos a la repercusión de esta pareja de murales, hemos de reconocer que no han alcanzado el grado de representatividad del conjunto escultórico de Sinaga debido, principalmente, a la ubicación que ocupan una y otra; su localización más aislada ha tenido que competir con la posición privilegiada que disfruta la realizada por Sinaga, algo que no ha conseguido eclipsar la pintura de Gay que, conscientes de las posibilidades que ofrece, ha sido empleada por los responsables del auditorio como imagen publicitaria con la que difundir sus actividades, consiguiendo al mismo tiempo dar mayor visibilidad a esta obra entre la ciudadanía.

### 3.1.13. Y llegó el final de la pintura mural.

#### La Casa de los Morlanes y Santiago Arranz

La Casa de los Morlanes era uno de los ejemplos de arquitectura civil renacentista que no había sucumbido a la agresiva piqueta zaragozana del siglo xx. Sin embargo, durante la década de los setenta esta supervivencia empezó a mostrar serias fisuras que alertaban de su posible pérdida, dado el precario estado de conservación en que se encontraba. Su entidad histórico-artística y los problemas que sufría llevaron al Ayuntamiento a adquirir el inmueble en 1981,<sup>271</sup> con vistas a su rehabilitación y, posteriormente, dar alojamiento a nuevos servicios sociales y culturales. En un primer momento, esta labor estuvo a cargo del arquitecto Ángel Peropadre, si bien posteriormente las obras pasaron a estar dirigidas por José María Ruiz de Temiño. Además de proceder a la modificación del proyecto de rehabilitación, Ruiz de Temiño se referiría también a la necesidad de incluir en el edificio una intervención artística actual para la cual, tras la experiencia previa de El Cubo, sugería a Santiago Arranz como candidato más adecuado:

Este espacio que nos habla de tiempos pasados y futuros, requiere [...] dotarlo de un contrapunto poético en forma de pintura, que potencie la monumentalidad del espacio representativo, en un frente del mismo que contempla el vacío y las diferentes actuaciones que lo conforman. [...] Y nadie mejor que Santiago Arranz para imaginar y plasmar esa relación entre la modernidad y tradición histórica, esa mezcla de pensamientos anhelos y sueños, con la fuerza expresiva que le caracteriza y ya demostrada sobradamente en el encargo de las Cúpulas para la Gerencia de Urbanismo.<sup>272</sup>

Aunque en un principio solo se contemplaba la realización de una pintura mural, lo cierto es que, finalmente, Arranz llevó a cabo un conjunto más amplio de intervenciones artísticas<sup>273</sup> que, sin

271 En diciembre de 1980 se aprobó esta compra que se hizo efectiva en 1981. A.M.Z. Libro de Actas del Pleno Municipal del Ayuntamiento de Zaragoza, 30 de diciembre de 1980, pp. 1970-1971.

272 A.M.Z. Caja 27139 Expediente 309158/94

273 Basándose en estas intervenciones artísticas, Arranz llevó a cabo una muestra en la que expuso obra nueva derivada de las creaciones que realizó para este proyecto, *Morlanes. Santiago Arranz, Casa de los Morlanes, 18 de mayo-16 julio 2000*,

embargo, parecían llegar en un mal momento. Pese a que muchas otras obras habían precedido a esta actuación que no era, ni de lejos, la más costosa de las efectuadas hasta entonces, el encargo fue recibido con suspicacias desde la opinión pública, hastiada de los desmanes de los políticos y de los excesos cometidos en los últimos años.<sup>274</sup>

La intervención en Morlanes simboliza, por tanto, el final de un fértil periodo de diez intensos años, con el que concluyeron la rehabilitación monumental desarrollada por el Ayuntamiento y la práctica de pintura mural que normalmente acompañó a las actuaciones arquitectónicas. Esta controversia, unida a la que levantaron las grandes construcciones ya comentadas, concede a este desenlace un regusto amargo que contrasta con sus felices inicios, cuando todo era «miel sobre hojuelas» y las iniciativas artísticas y culturales eran recibidas con los brazos abiertos. Lo cierto es que el número de obras realizadas había ido languideciendo de forma paralela al enrarecimiento de la situación política, que entró en su fase más crítica a partir de 1992. En medio de estos enfrentamientos, y coincidiendo con la convocatoria de elecciones en 1995, tuvo lugar la realización de esta última obra: se produce así una confluencia de acontecimientos que resulta cuanto menos sorprendente, al coincidir el final de este periodo de práctica de la pintura mural con el cambio de signo político en los órganos de poder municipal, autonómico y nacional.



8. Vidrios serigrafiados en Casa de los Morlanes (fotografía de Santiago Arranz).

---

Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2000.

<sup>274</sup> CRESPO, Genoveva, «El Personal», en *Heraldo de Aragón*, 2 de mayo de 1995, p. 56. «Santiago Arranz, pintor aragonés, ha sido agraciado, a cuatro semanas de las elecciones, con un encargo municipal directo de 6.300.000 pesetas. El encargo consiste en un mural de 36 m<sup>2</sup> para instalarlo en el patio central de la Casa de los Morlanes, por lo que el metro cuadrado de pintura de Arranz sale a 175.000 pesetas. [...] no deja de ser sorprendente que, en un momento en el que todo son recortes, alguien haya ungido a este creador con el dedo de la predilección y no haya dudado en hacerle semejante encargo de forma directa».

Centrándonos en la obra objeto de estudio, tenemos que señalar en primer lugar que la participación de Arranz en la rehabilitación no fue una actuación puntual, como había sucedido en el caso de las cúpulas pintadas para El Cubo. Ruiz de Temiño y el artista desarrollaron un proyecto multidisciplinar en el que arquitectura y artes plásticas debían formar un todo indisoluble. Las posibilidades eran amplias puesto que el interior del inmueble iba a surgir en su totalidad de este proyecto de rehabilitación, al conservarse únicamente como partes originales del inmueble la fachada y la bodega. Esta libertad de actuación animó al arquitecto y al artista a realizar una intervención con la que configurar un espacio nuevo y original, apoyándose en la introducción de diferentes manifestaciones artísticas que redundaran en el enriquecimiento del edificio y en la personalidad del mismo. En total, Arranz ideó cuatro tipos de actuaciones que comprendían una pintura mural para el vestíbulo, la apertura de vanos-escultura en los muros interiores del edificio, la creación de vidrios serigrafiados para las puertas<sup>275</sup> y el diseño de las dos puertas de acceso al mismo, realizadas con hojas de zinc.



9. Puertas de zinc en Casa de los Morlanes.

---

<sup>275</sup> Fue su primera experiencia en el ámbito de la serigrafía aplicada a la arquitectura, pero no la última puesto que en 2006 realizó para el Business Center, edificio proyectado por José M.<sup>a</sup> Ruiz de Temiño, un diseño de serigrafía que cubría la totalidad de la fachada del inmueble.

El artista no era nuevo en estas lides; a sus espaldas traía la experiencia adquirida en El Cubo y especialmente en *Capuchinas*<sup>276</sup> donde, de la mano de los arquitectos Elena Cánovas, Manuel Ortiz y Antonio Sanmartín, había participado en el proyecto de rehabilitación del convento de Capuchinas de Huesca, reconvertido en Escuela de Restauración de Bienes Culturales. La experiencia influyó en Morlanes, donde trasladó los característicos vanos-escultura que había reproducido en el antiguo convento, aunque la novedad más significativa con respecto al proyecto de Huesca era la introducción de una pintura mural, el elemento más importante del conjunto, para cuya realización siguió el ejemplo de *La ciudad soñada*, donde había aplicado por primera vez su vocabulario signico.

Una vez fijadas las intervenciones artísticas que llevaría a cabo en Morlanes, Arranz comenzó el proceso creativo partiendo de su necesidad de conocer en profundidad el espacio en el que iba a trabajar. Para ello recurrió a dos vías; una primera de tipo intelectual, en la que se documentó sobre la historia del edificio y sus características artísticas mediante dos obras de referencia, como eran *Iconografía e iconología en el arte de Aragón* de Santiago Sebastián y *La Casa de los Morlanes* del Barón de Valdeolivos. Y una segunda vía, de trabajo de campo, donde fotografió al detalle toda la decoración escultórica de la fachada con vistas a analizar y crear a partir de estas imágenes el vocabulario signico específico para este proyecto.<sup>277</sup>

Un total de diez ventanas componían este ciclo escultórico renacentista, de las cuales, dos habían perdido su decoración. Cada uno de los ocho vanos restantes estaba dedicado a un hecho, bien de origen bíblico o clásico, cuya interpretación variaba, al igual que el significado global del conjunto de ventanas, dependiendo del investigador.<sup>278</sup> En este caso concreto, Arranz recurrió a la lectura iconográfica de Santiago Sebastián, según el cual, el ciclo estaba compuesto, de izquierda a derecha, por el Juicio de Salomón, la Alegoría del Buen Gobierno, Saúl y David, Adonías el usurpador, el Sacrificio de Muscio Escévola, Marco Antonio recibido por Cleopatra, el Rey impartiendo Justicia y La reina de Saba interrogando al rey Salomón, toda una serie de acontecimientos que en conjunto venían a simbolizar la virtud que debía acompañar a todo buen gobernante.

Partiendo de las imágenes que conforman esta amplia decoración escultórica, Arranz diseñó un vocabulario integrado por 32 símbolos con la intención de renovar de manera respetuosa el significado de las escenas, hacer extensivos a la época actual los valores que encarnan y «contar la historia a través de sus formas estéticas, no como lo haría un historiador, sino como un artista de hoy que quiere renovarse en su diálogo con el pasado».<sup>279</sup> Por otro lado, el hecho de tomar como elemento

---

276 *La ciudad soñada* había supuesto un cambio esencial en la trayectoria de Arranz al convertir la invención de un vocabulario formal en su nuevo concepto de creación, a partir del cual podía desarrollar cualquier proyecto artístico. Esta práctica fue llevada más allá en 1994 en *Capuchinas* al aplicar directamente este conjunto de signos al soporte arquitectónico. Por ello, esta obra constituye un antes y un después en su producción puesto que a partir de ella se convirtió en un personal *modus operandi* que aplicó al resto de intervenciones en el espacio urbano, especialmente sobre soporte arquitectónico, como es el caso de Morlanes, la Biblioteca María Moliner (1998-2000) y el Centro de Historia (2000-2003). Para conocer en profundidad el proyecto *Capuchinas*, consultar

277 Entrevista mantenida con Santiago Arranz el 18 de diciembre de 2009.

278 Con posterioridad a la obra de Santiago Sebastián, en concreto después de la rehabilitación de la Casa de los Morlanes, se publicó otra investigación en la que se rechazaban algunas de las interpretaciones planteadas por este investigador. Para conocer en detalle la nueva lectura del ciclo escultórico, consultar ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, «La Casa de los Morlanes y la tradición jurídica medieval», en *Aragón en la Edad Media XVI. Homenaje al Profesor Emérito Ángel San Vicente Pino*, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, 2000, pp. 289-306.

279 Aunque estas palabras se refieren a su intervención en el Centro de Historia, podemos aplicarlas también a esta obra, al ser la premisa de la que parte buena parte de las creaciones de Arranz. Santiago Arranz. *La línea de la Historia, Traba-*



de referencia el ciclo escultórico de la fachada respondía también al deseo del artista de mostrar su admiración por esta obra y convertir el proyecto en una especie de homenaje hacia la misma.<sup>280</sup>



10. Vanos-escultura en Casa de los Morlanes (fotografía de Santiago Arranz).

Estas 32 imágenes constituían la materia prima a partir de la cual Arranz iba a desarrollar su programa artístico. Su intención no era otra que actualizar el mensaje que contenía el ciclo escultórico de la fachada, dejarlo grabado en el nuevo edificio como testimonio de su propio pasado y, además, reiterar la vigencia de los valores expuestos para trasladarlos al público. Haciendo uso de estos signos-ideas, Arranz diseñó cada una de las intervenciones planteadas para el proyecto de Morlanes; en primer lugar, nos referimos a las dos puertas de acceso al edificio, realizadas con planchas de zinc superpuestas y recortadas de acuerdo con las formas creadas; en segundo lugar, y ya en el interior, las puertas de cristal que comunicaban el inmueble volvían a recibir la atención del autor que, en esta ocasión, desarrollaba una decoración a base de serigrafías sobre cristal. Mayor contundencia mostraban los vanos-escultura con los que Arranz horadó los muros de la primera y segunda planta que comunicaban con el patio interior del edificio, evocando así su trabajo en *Capuchinas*.

jos artísticos realizados en la Biblioteca Municipal María Moliner y en el Centro de Historia de Zaragoza, 1998-2003, y obra derivada, *Casa de los Morlanes*, 8 junio - 18 julio 2004, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2004, p. 17.

280 El hecho de trabajar en una de las más importantes casas renacentistas de la ciudad con tan rica decoración, portadora de un elaborado mensaje, encajaba a la perfección con sus intereses intelectuales y planteamientos artísticos. Y es que, tal y como se ha insistido, buena parte de la creación artística de Arranz tiene en la Historia y en la Literatura dos de sus principales pilares.





11. Vanos-escultura en Casa de los Morlanes.

Discurriendo a lo largo de la pared que presidía el vestíbulo del palacio, se encontraba la pintura mural que constituía el plato fuerte de la actuación de Arranz en Morlanes; la intención del artista era convertirlo en el principal exponente del conjunto de valores que conformaban el ciclo escultórico de la fachada, para lo cual representó de manera sintetizada cada una de estas historias. Se inclinó por una solución sencilla, consistente en la representación de las mismas a lo largo del muro sirviéndose de las 32 imágenes que había diseñado e introduciendo cambios en la ordenación y en el número de escenas, que quedaron reducidas a siete tras unir *el rey impartiendo justicia* y *la alegoría del buen gobierno* en una sola. En concreto, las escenas se disponían en este orden, empezando por la izquierda y discurriendo hasta la derecha: Saúl y David con el arpa, alegoría del buen gobierno y el rey impartiendo justicia, la reina de Saba interrogando a Salomón, el sacrificio de Mucio Escévo-la, Adonías el usurpador, reencuentro de Marco Antonio y Cleopatra y el juicio de Salomón.

Utilizando una técnica mixta<sup>281</sup> sobre tablero contrachapado enrastrelado,<sup>282</sup> el pintor dividió la superficie en siete segmentos consecutivos que dedicó a cada uno de los relatos señalados; sin embargo, y a pesar de la parcelación, las escenas se superponían entre sí, por lo que para diferenciarlas e identificarlas pintó con un color distinto el fondo ante el que disponía los símbolos correspondientes a cada una de ellas, cubriendo después toda la superficie con retazos de papel de aluminio. Para no caer en una representación monótona, Arranz llevó a cabo un proceso de creación en el que reformuló los iconos que componían el vocabulario, diferenciando un total de tres tipos distintos con los que creaba una imagen renovada, pero en la línea de lo realizado en los vanos y en los vidrios para no romper la coherencia artística del conjunto. Además, para la representación de cada uno de estos tres tipos utilizó materiales y procedimientos distintos, con la intención de enfatizar la diferenciación existente entre unos y otros y dar una variedad de acabados que enriqueciera el resultado final:

*Tipo 1.* A lo largo del muro, y ocupando el primer plano, representa siete símbolos de grandes dimensiones, que toma directamente del vocabulario, sin introducir modificaciones. Con una presencia destacada sobre el resto del mural, estas imágenes actúan como un icono específico de cada una de las escenas. Para su representación, Arranz mezcla la capa de imprimación con pigmentos oscuros, concediéndoles una textura final rugosa y tosca que contrasta con el acabado de la base.

*Tipo 2.* En la representación de cada una de las siete historias, Arranz utiliza también los símbolos por él creados, pero introduciendo un efecto de sombreado y volumetría a las figuras; el artista se inclina por una ejecución mucho más fluida con pintura acrílica que deja traslucir los papeles de aluminio que forman el fondo.

*Tipo 3.* Por último, convierte las densas sombras del vocabulario en ligeras siluetas representadas sobre campos de color realizados a partir de una mezcla de pintura acrílica y arena con la que consigue una superficie de textura rugosa.

A la hora de dar forma a cada una de las siete escenas, Arranz lleva a cabo una representación protagonizada por los signos correspondientes a cada una de las historias narradas, que distribuye siguiendo un ritmo lineal en el que se juxtaponen y superponen a lo largo del muro, como si se tratara de una secuencia infinita, anticipando el tipo de narración que desarrollará plenamente en el Centro de Historia.<sup>283</sup> Este discurso se anima gracias al uso de los tres tipos de imágenes con los que el artista diferencia dentro de la obra tres niveles distintos que rompen con su ausencia de profundidad y que además impiden caer en la monotonía visual del conjunto. A pesar de situarse unas junto a otras, estas figuras no interactúan entre sí, adquiriendo el carácter de icono al igual que sucedía en el caso de los vidrios serigrafiados y los vanos-escultura. El resultado alcanzado en Morlanes es el de un conjunto heterogéneo que busca aunar tradición y modernidad y donde cada una de las actuaciones realizadas, con un grado de interés y complejidad diferente, contribuyen a la configuración de la nueva imagen del palacio renacentista.

---

281 Esta técnica mixta estaba compuesta de acrílico, pigmentos con los que dar textura a la obra y papel de aluminio. Con esta solución obtenía un resultado rico en texturas y matices que daban mayor fuerza expresiva a la obra.

282 A.M.Z. Caja 43216 Expediente 309158/94

283 El gran proyecto artístico llevado a cabo en el Centro de Historia y la Biblioteca María Moliner constituye uno de los principales hitos en la carrera de Arranz. Para conocer esta actuación, recomendamos la consulta de *Santiago Arranz. La línea de la Historia. Trabajos artísticos realizados en la Biblioteca Municipal María Moliner y en el Centro de Historia de Zaragoza, 1998-2003, y obra derivada, Casa de los Morlanes, 8 junio-18 julio 2004*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2004.

Con la intención de proteger al mural de los posibles daños derivados del uso de este espacio, se instaló en su parte inferior un cordón de protección que impedía el roce involuntario de la gente o del mobiliario contra el mural. Este deterioro físico se ha evitado pero no así otros que, aunque no se refieren a su conservación, afectan igualmente a la obra. Con la intención de aumentar la capacidad de usuarios que puedan beneficiarse de los servicios ofrecidos en la sala (puestos informáticos) se han instalado una hilera de mesas y un biombo que divide la sala en dos; si antes la visión se veía obstaculizada por el mobiliario existente, ahora es imposible contemplar la obra en su conjunto, pudiendo verla únicamente en algunas de sus partes, al quedar completamente oculta por algunos paneles dispuestos recientemente frente al mural. Si bien es cierto que no se puede primar la presencia de la obra sobre la calidad de los servicios prestados a los ciudadanos, también lo es que hay que buscar vías alternativas que permitan dar esos servicios y que a su vez tengan en cuenta el entorno y lo respeten.

### 3.2. El papel de la pintura mural en el espacio urbano

Después del intenso papel desempeñado en la Transición, la pintura mural siguió manteniendo su presencia en las calles de la ciudad durante los ochenta, si bien guiada por unos objetivos bien distintos. Aunque era muy poco el tiempo transcurrido desde el momento en que las tapias de los barrios habían comenzado a llenarse de pinturas, la llegada de la nueva década, y por ende los cambios sociales, culturales o políticos que la inauguraron, ejercieron una influencia decisiva en la dirección adquirida por esta forma de expresión mural durante los ochenta y noventa; de las experiencias de arte mural comunitario y de las pinturas con reivindicaciones políticas o sociales, que aparentemente ya no resultaban necesarias dentro de este contexto, se pasó a un nuevo concepto de pintura mural, cultivado desde hacía algunos años en otros países, promovida por organismos públicos, con el papel preponderante de los ayuntamientos, de cara a regenerar la calidad ambiental de aquellas áreas de las ciudades que mostraban un grado de deterioro considerable, con una especial atención a los centros históricos. Aunque con dilación con respecto a otros países, esta práctica llegaba a España en los años ochenta, encontrándose con una serie de factores intrínsecos que a primera vista incentivaban su práctica, aunque, a pesar de lo cual, no llegó a alcanzar el nivel de implantación que sí gozó en otros países como Francia,<sup>284</sup> Reino Unido<sup>285</sup> o Estados Unidos,<sup>286</sup> por citar algunos ejemplos; nos referimos al deterioro que mostraba el espacio urbano de los centros históricos, que pedía a gritos una inmediata actuación, y a la, no menos significativa, necesidad de

---

284 En Francia, grupos profesionales y artistas se dedicaron desde los años setenta, con un apoyo firme por parte de los organismos públicos y entidades privadas, a la realización de grandes murales en el espacio urbano de todo el país. Era el caso de *Cité de la Creation*, quizá el más conocido, así como de otros entre los que destacan Dominique Maraval, Fabio Rieti o Ernest Pignon-Ernest. Para conocer más a fondo este escenario recomendamos la consulta de BOULOGNE, Daniel, DURAND, Dominique, *Le livre du mur peint. Art et techniques*, Paris, Editions Alternatives, 1984; CITÉ DE LA CREATION, *Murs peints*, Lyon, Les Creations du Pelican, 1994.

285 En el caso de Reino Unido, los trabajos de pintura mural comenzaron en los años sesenta, a través de las Community Arts y de las obras realizadas en medianeras con el objeto de mejorar la imagen de las calles de sus ciudades. Sugerimos la lectura de *Big paintings for public places*, Manchester, University of Manchester, Whitworth Art Gallery, 1971; COOPER, Graham, SARGENT, Doug, *Painting the town*, Oxford, Phaidon, 1979; PORTER, Tom, *Colour outside*, London, The Architectural Press, 1982.

286 Estados Unidos es uno de los países donde la pintura mural en el espacio urbano goza de mayor implantación. Además de los ejemplos de Community Arts desarrollados desde los años sesenta, tenemos que referirnos a las grandes pinturas murales realizadas sobre las medianeras de ciudades como Los Ángeles, Nueva York, Chicago o Boston. En este caso recomendamos la consulta de las siguientes publicaciones: GREENBERG, David, SMITH, Kathryn, TEACHER, Stuart, *Big art: Megamurals & supergraphics*, Philadelphia, Running Press, 1977; YOUNG, Stanley, *The big picture. Murals of Los Angeles*, London, Thames and Hudson, 1988; DUNLOP, Beth, *The city is my canvas. Richard Hass*, New York, Prestel 2001.

devolver el color a la ciudad, algo que venía a expresar, en el fondo, el deseo de evidenciar el cambio experimentado en el ánimo del país;<sup>287</sup> en definitiva, unos planteamientos que tan apenas difieren de los vistos en el caso de las obras realizadas en edificios oficiales.

Aunque no implicaba una solución definitiva a estas cuestiones, la introducción de la pintura mural en el espacio urbano, siendo una opción relativamente sencilla y económica,<sup>288</sup> ofrecía una posibilidad de mejora de las mismas. Según apuntábamos líneas más arriba, los ayuntamientos ejercieron como su principal impulsor, al promover campañas de pintura mural ideadas como una actuación complementaria a los Planes Urbanísticos iniciados en los ochenta. Por lo general, estos programas fueron concebidos para intervenir en zonas concretas, presididas en la mayoría de los casos por paredes medianiles. Y es que, si las tapias fueron el soporte de las obras en los setenta, ese papel lo desempeñaban ahora las medianeras, habitante incómodo de las ciudades donde su presencia era, cada vez, más habitual a consecuencia, sobre todo, de los derribos de inmuebles en los cascos históricos y los barrios y de la retirada de las vallas de publicidad que hasta entonces las habían disimulado. La repercusión visual negativa<sup>289</sup> que provocaban en el paisaje urbano fue la razón por la que se convirtieron en el principal foco de atención de las actuaciones pictóricas llevadas a cabo en las calles de la ciudad, con las que venían a neutralizar o, en el mejor de los casos, convertir en un elemento positivo la presencia poco decorosa de estas superficies; además, por su gran tamaño y proyección en el entorno circundante, estas paredes ofrecían interesantes posibilidades creativas<sup>290</sup> que las convertían en un soporte aún más interesante y apropiado para la realización de trabajos de pintura mural. Sin embargo, estas actuaciones no deben ser entendidas tan solo como una simple operación estética con la que pintar fachadas y medianeras. Su aportación va mucho más allá al ser un elemento con la capacidad de influir en la configuración de la imagen del espacio urbano y, por ende, de la ciudad. Nos referimos a la posibilidad de subrayar determinados puntos del entorno urbano por medio de la realización de una pintura mural, estableciendo por medio de su presencia un hito visual que condiciona la percepción que tenemos de ese lugar y que también, en cierto modo, influye en la jerarquía de su entorno más inmediato, que tiende a girar alrededor de esta pintura<sup>291</sup> que quedará integrada en el entorno arquitectónico y urbanístico, convirtiéndose en un elemento más del lugar.

287 MOGHTIN, Cliff, OC, Taner, TIESDELL, Steven, «Colour in the city», en *Architectural Design*, n.º 66, 1996, p. 21. «The colour scheme of the street or square may have a considerable effect upon its character and appearance. [...] In addition, the colours used in the street have in themselves the ability to create character and mood».

288 BIANCHINI, Franco, LANDRY, Charles, *The Creative City*, London, Demos Comedia, 1995, p. 32. «The examples show that creative solutions do not have to be expensive and permanent in order to be effective. Some politicians wrongly think that in order to leave a mark it is necessary to build monuments for posterity rather than to create environments people enjoy using».

289 «La presència d'aquests murs que són visibles des de l'espai públic, però que no van ser projectats amb aquesta finalitat i són, per tant, aliens a la composició arquitectònica dels edificis als quals pertanyen, determina ruptures de continuïtat, i pèrdues de coherència en la visualització seqüencial de l'escena urbana». *Mostra europea La ciutat i les mitgeres*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, s/p.

290 «Las medianeras [...] pueden ser el soporte ideal para cualquier campaña de tipo cultural, social, etc. El mensaje que pueden transmitir va más allá de la arquitectura, de lo puramente constructivo. Está entre el mundo del arte, la imaginación y la vida misma. Por ello son sumamente sugerentes, porque dan pie a innumerables acciones y a profesionales de campos muy diversos». GOLLER, Beatriz, «La escala urbana: andamios y medianeras», en FORT, Josep M., ROQUETA, Santiago (Ed.), *Arquitectura, art i espai efímer*, 1999, UPC, Barcelona, p. 68.

291 Op. Cit., MOGHTIN, OC, TIESDELL, «Colour in...» pp. 18 y 21. Aunque se refiere a la introducción de color dentro del diseño de la ciudad, podemos hacer extensivos estos comentarios a la presencia de la pintura mural y sus efectos en el espacio urbano. «Colour should be used to strength the image of the city by giving emphasis to features such as landmarks, by developing colour schemes which are associated with particular districts, streets or squares and by colour coding street furniture. There such great potential for polychromatic colour effects in the built environment. [...] It can contribute to the unity of the street or square, or it may destroy that unity».



Léger ya había advertido de las posibilidades que brindaba la pintura mural como instrumento con el que «destruir la lóbrega sobriedad de [...] grandes espacios públicos»,<sup>292</sup> sugiriendo la transformación de las mismas en «ciudades policromadas».<sup>293</sup> Para Léger, «Barrios negruzcos y siniestros podían transformarse así en zonas alegres y luminosas»,<sup>294</sup> una observación que arroja un nuevo matiz en la valoración de la pintura mural y sus consecuencias en el espacio urbano. Léger se refiere aquí a la capacidad de iniciar un proceso de regeneración de espacios degradados a partir de la presencia de la pintura mural, lo que nos conduce a hablar de Kevin Lynch y lo que él denomina *legibilidad e imaginabilidad*,<sup>295</sup> dos términos empleados para referirse, respectivamente, a la organización comprensible del espacio urbano y a la configuración de una imagen vívida que contribuye a singularizarlo e identificarlo:

[...] De este modo, una imagen nítida del contorno constituye una base útil para el desarrollo individual. Un escenario físico vívido e integrado, capaz de generar una imagen nítida, desempeña asimismo una función social. [...] Una imagen ambiental eficaz confiere a su poseedor una fuerte sensación de seguridad emotiva.<sup>296</sup>

Para que esta imagen sea efectiva, debe tener identidad propia, debe mantener una relación espacial con el entorno y el espectador y debe poseer un significado. Como consecuencia, el espacio urbano gana en calidad ambiental y, sobre todo, refuerza la identidad del espacio y la vinculación del ciudadano con el mismo. Esto produce, a su vez, una mejora en el bienestar del paseante, que ve afianzada su sensación de seguridad a la hora de desplazarse por el espacio urbano, una observación especialmente relevante en las zonas degradadas, influido por el efecto reconfortante que provoca la presencia de un entorno cuidado.<sup>297</sup> Es por ello, que la escultura y la pintura mural, además de tener un efecto de embellecimiento, constituye un medio con el que dotar al espacio urbano de *legibilidad e imaginabilidad*, al aportar el referente visual con el que singularizar su imagen y su organización espacial. En el caso concreto de las pinturas, para cubrir estas paredes, por lo normal medianeras, se recurre a representaciones de carácter decorativo, a veces pertenecientes al género del trampantojo arquitectónico, a composiciones de abstracción geométrica o a otro tipo de escenas de tipo figurativo. Independientemente del tipo de representación realizada, el objetivo es subsanar una «herida» del paisaje urbano, generada por la presencia del medianil o por un entorno urbanístico degradado, y ofrecer al paseante un escenario renovado, más amable y dotado de un nuevo elemento que refuerza la identidad del lugar.

Fueron varias las ciudades que en la década de los ochenta pusieron en práctica un plan de estas características. Madrid era una de ellas. Allí, en 1981 la Gerencia de Urbanismo redactaba el *Plan Especial de la Villa de Madrid*, dentro del cual incluyó el *Plan de Actuación en el Centro* con un conjunto de acciones urbanísticas que venían a mejorar las condiciones de esta área de la capital. El proyecto se completó con un programa de pinturas murales<sup>298</sup> dirigido por Alberto Corazón que

292 Op. Cit, LÉGER, *Funciones...*, p. 112.

293 Ibídem, pp. 123-124 y 186. En estas páginas, Léger plantea curiosas propuestas para llenar de color las ciudades de París y Nueva York, una idea que, según apunta el autor, entusiasmó a Trotski, quien «Imaginaba la posibilidad de un Moscú multicolor».

294 Ibídem, p. 123.

295 LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, pp. 11 y 19.

296 Ibídem, p. 13.

297 Ibídem, pp. 11-21.

298 Op. Cit., MUÑOZ ASENSIO, *Arte mural urbano...*, pp. 131-162.



realizó, junto con Enrique Cavestany y Alfredo Alcaín, ocho obras muy coloristas, de regusto pop, repartidas por diferentes plazas del Madrid histórico. Barcelona fue otro de los casos donde la realización de pinturas murales alcanzó un papel significativo. Concretamente, estas actuaciones arrancaron en 1986 con la campaña *Barcelona posat guapa*,<sup>299</sup> creada por la Gerencia de Urbanismo, y destinada a mejorar la calidad del escenario urbano a través de la intervención en fachadas y medianiles etc. La práctica de la pintura mural caló en Barcelona, que dedicó a este tema una exposición de carácter internacional donde se examinaban ejemplos locales, así como de otras ciudades españolas y europeas.<sup>300</sup> Bilbao se sumaría a esta tendencia en 1987 con el programa *El arte en la calle*.<sup>301</sup> Era ésta una iniciativa del Ayuntamiento, en colaboración con la Universidad del País Vasco, encaminada a mejorar el paisaje urbano del casco histórico y en la que participaron licenciados en Bellas Artes, reconocidos profesionales y alumnos de la Escuela Taller de Bilbao. Con estas campañas, los ayuntamientos trataban de, en un primer momento, efectuar una mejora en la calidad del espacio urbano con el objetivo añadido de, en una siguiente fase, generar un estímulo que influyera sobre la iniciativa privada, especialmente las comunidades de propietarios, a la hora de adoptar este hábito y dar así continuidad a la labor municipal. Este fin fue el que llevó al Ayuntamiento de Barcelona a crear en 1987 dentro de la «Campaña para la Mejora del Paisaje Urbano» un servicio con el que se animaba a las fincas privadas a la mejora de las paredes medianeras.<sup>302</sup> Aunque eran los principales destinatarios de este mensaje, no siempre fueron las comunidades de propietarios las impulsoras de este tipo de trabajos. Estamos pensando en el ejemplo del Proyecto Moriarty,<sup>303</sup> desarrollado a finales de los años ochenta en Madrid a propuesta de la galerista Marta Moriarty; más que en la capacidad regeneradora de la pintura mural, se ponía el acento en la introducción en el espacio urbano de la creación de jóvenes artistas como Ceesepe, Aroka, García Revuelta, Rodrigo, Manuel Saiz y Tirado.

Y es que, si bien la pintura mural durante los ochenta se vincula sobre todo a la función regeneradora que venimos comentando, también es posible encontrar otros casos en los que existía una motivación estrictamente artística. Este fue el caso, como decimos, del Proyecto Moriarty, pero también del Museo Abierto de Fuengirola,<sup>304</sup> inaugurado en 1983. El Ayuntamiento de Fuengirola planteó la posibilidad de reconvertir en paredes de un museo las medianeras de los muchos edificios levantados en la localidad al calor del boom del turismo, anclando sobre las mismas grandes planchas en las que una selección de artista había desarrollado una obra. Algunos de los nombres seleccionados fueron Francisco Peinado, Enrique Brinkmann, Manuel Barbadillo, Luis Gordillo, Rafols Casamada, José Hernández, Eusebio Sempere o Eduardo Chillida.

### 3.2.1. Zaragoza en *technicolor*: la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza

La transformación que el uso del espacio urbano había comenzado a experimentar durante la Transición se intensificó con la llegada de la democracia, momento en que las calles de la ciudad se

299 MARTÍNEZ ROBLES, Verónica, «Historic Centre(s) of Barcelona: Practical and symbolic elements in traditional urban space», en *On the W@terfront*, n.º10, Universidad de Barcelona, 2007, p. 23.

300 *Mostra europea La ciutat i les mitgeres*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 199-.

301 Ibídem.

302 Ibídem.

303 Op. Cit., MUÑOZ ASENSIO, *Arte mural urbano...*, pp. 202-226.

304 CALVO SERRALLER, Francisco, «Fuengirola pone en su museo abierto de pintura al aire libre», en *El País*, 18 de enero de 1983, p. 28.

afianzaron como marco de un sinfín de manifestaciones de carácter lúdico, social y también político. A las galerías y las salas de exposición, que tanto proliferaban en Zaragoza por aquel entonces, se sumaba el espacio urbano como otro de los principales escenarios artístico y cultural, a través del cual alentar el tan ansiado encuentro entre el arte y el ciudadano. Junto a la celebración de conciertos y funciones teatrales, las plazas y calles más céntricas de Zaragoza acogieron exposiciones y *performances* de muy diverso tipo; hablamos, por un lado, de iniciativas permanentes como fue el caso de las exposiciones celebradas por la Asociación de Ceramistas<sup>305</sup> desde 1982 los primeros domingos de cada mes en la plaza de San Felipe, emulando en cierta manera la experiencia de la Plaza del Arte iniciada en los años setenta. Por otro lado, también tenemos que referirnos a intervenciones temporales, entre las que encontramos la intervención de la Plaza del Ciprés en 1980, con la que un grupo de artistas, entre los que se encontraban Paco Simón, Eduardo Laborda, Iris Lázaro o Chus Torrén, reclamaban la creación de zonas verdes en el casco histórico,<sup>306</sup> montajes como el que realizó en 1983 Alejandro Molina en la calle San Vicente de Paúl,<sup>307</sup> el grupo Tama en 1984 en la plaza José Sinués,<sup>308</sup> o los realizados en torno al Monumento a los mártires de la Religión y la Patria en 1985 por el grupo Zotall<sup>309</sup> y en 1986 por un grupo de estudiantes de la Escuela de Artes con motivo de la festividad de Santa Isabel de Portugal.<sup>310</sup>

La pintura mural fue otra de las manifestaciones que se desarrollaron en el espacio urbano, motivada principalmente por dos aspectos: la celebración de actividades dirigidas a fomentar la democratización de la cultura y la labor de rehabilitación del casco histórico, donde actuó como un instrumento para la mejora de la calidad ambiental del entorno urbano.

### El papel de la pintura mural en la democratización de la Cultura

El interés por procurar la tan proclamada democratización de la Cultura desembocaría en los años ochenta en la organización de toda una serie de programas y actividades de muy diverso tipo, algunas de ellas relacionadas con la pintura mural que, tras la cercana experiencia del CPZ, había demostrado que era un medio idóneo mediante el cual favorecer el acercamiento de las manifestaciones artísticas al ciudadano. *Primavera-82* y *Arte en la calle* fueron dos de las actividades relacionadas con la pintura mural que, si bien no consiguieron una celebración continuada, deben ser interpretados como una demostración más de esa fijación por acercar la Cultura al ciudadano y como un reflejo del interés que por aquel entonces comenzaba a suscitar la pintura mural, contribuyendo su vez, al hilo de lo ya dicho, a crear el ambiente propicio que favorecería su posterior desarrollo. En el caso concreto de *Primavera-82*, se trataba de un programa multidisciplinar promovido por el Ayuntamiento de Zaragoza, en el que se incluía la celebración de conciertos, representaciones teatrales infantiles y la realización de pinturas murales en las calles de la ciudad los días 15 y 16 de mayo de 1982. Recuperando la filosofía del CPZ, durante estas dos jornadas los alumnos

305 ARA FERNÁNDEZ, Ana (Comisaria), *Ceramistas de la plaza de San Felipe 25 años, Torreón Fortea 4-23 septiembre 2007*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2007.

306 Op. Cit., LABORDA, *Zaragoza...*, pp. 82-85.

307 GARCÍA BANDRÉS, «Alejandro Molina, desde la Naturaleza», en *Artes y Letras de Heraldo de Aragón*, 6 de marzo de 1983, s/p.

308 ANÓNIMO, «En la plaza Sinués y Urbiola nace una escultura», en *Heraldo de Aragón*, 9 de octubre de 1984, p. 16.

309 REDACCIÓN, «Telas pintadas en la plaza de España», en *Heraldo de Aragón*, 4 de julio de 1985, p. 3.

310 MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, «Campaña cultural de la D.P.Z. para festejar a su patrona», en *Heraldo de Aragón*, 2 de julio de 1986, p. 15; GRESA, Luis P., «El “Movimiento en plaza de España”, desmantelado», en *Heraldo de Aragón*, 3 de julio de 1986, p. 3.

de los colegios e institutos de Zaragoza, dirigidos por un grupo de jóvenes artistas, realizaron sobre una serie de vallas instaladas en distintos puntos de la ciudad<sup>311</sup> diferentes pinturas dedicadas a concienciar a los ciudadanos sobre la necesidad<sup>312</sup> de mejorar el espacio urbano de Zaragoza y a sensibilizarles sobre el papel que todos debían asumir a ese respecto. Con más vocación educativa que artística, *Primavera-82* incidía también en la descentralización de las actividades culturales al celebrarse en diferentes barrios de la ciudad, en la democratización de la creación artística a través de la ejecución de estas pinturas y en la creación de un ambiente de sensibilización en torno a la cuestión de la calidad del espacio urbano.



12. Paco Rallo interviniendo en las vallas de *Arte en la calle* (fotografía del Gobierno de Aragón).

Algo diferente fue *Arte en la calle*<sup>313</sup> impulsado por la DGA y dirigido en este caso a todos los públicos. La iniciativa, celebrada el 12 y 13 de abril de 1986 en Zaragoza, Huesca, Teruel, Tauste,

311 Las vallas fueron instaladas en calle Conde Aranda (frente a la Audiencia Territorial), paseo Sagasta, calle Gil Berges, calle Pano y Ruata, calle Fuenclara, Colegio Público Ángel Lalinde, calle Sagrado Corazón, calle Almutazafe, avenida San José (cruce con Cesáreo Alierta), calle Miguel Servet (frente a plaza Utrillas), calle Raquel Meller, Camino Cabaldós, calle Salvador Minguijón (cruce con Leopoldo Romeo), calle Don Jaime I y calle San Juan de la Peña, en ANÓNIMO, «Pintura mural en las calles», en *Heraldo de Aragón*, 14 de mayo de 1982, p. 12; ANÓNIMO, «Actividades para este fin de semana», en *Heraldo de Aragón*, 15 de mayo de 1982, p. 14.

312 Ibidem.

313 Queremos señalar que esta iniciativa estuvo rodeada de cierta polémica por cuestiones relativas al pago de los artistas y a la propia organización de los actos. No vamos a detallar este hecho, pero queremos dejar constancia de ello, señalando las fuentes que permiten conocer de cerca la polémica: REDACCIÓN, «Malestar entre los artistas que participan en la muestra de arte en la calle», en *Heraldo de Aragón*, 12 de abril de 1986, p. 5; GARCÍA BANDRÉS, «Utilizar a un colectivo», en *Heraldo de Aragón*, 13 de abril de 1986, p. 7; A.A., «Consideraciones sobre «Arte en la calle»», en *Heraldo de Aragón*, 17 de abril de 1986, p. 15.



Fraga y Alcañiz (de nuevo la idea de descentralización) ofrecía al ciudadano actuaciones musicales y teatrales<sup>314</sup> en las calles de la ciudad, aunque el núcleo de la iniciativa lo formaban los artistas plásticos y las pinturas que éstos realizaron sobre una serie de vallas ubicadas en diferentes emplazamientos de las localidades señaladas y que fueron immortalizadas por los fotógrafos y los equipos de vídeo que tomaron parte en la experiencia. En el caso de Zaragoza se instalaron un total de 20 soportes en diversos puntos de la ciudad con la intención de difundir al máximo la iniciativa. Los lugares elegidos fueron el paseo de Sagasta (calle Cervantes y calle Zumalacárregui), el Coso, avenida Cesar Augusto, Camino de las Torres y plaza Emperador Carlos V.<sup>315</sup> Los artistas participantes<sup>316</sup> fueron seleccionados por un jurado integrado por críticos, miembros de la Universidad y otros profesionales del mundo artístico.<sup>317</sup> En concreto, Zaragoza contó con la participación de Emilio Abanto, Ángel Aransay, Emilio de Arce, Natalio Bayo, Jesús Bondía, José Luis Cano, Pepe Cerdá, Fernando Cortés, Julia Dorado, Rubén Enciso, Eugenio Estrada, Pedro Giralt, Enrique Larroy, José Luis Lasala, Maribel Lorén, Paco Rallo, Eduardo Salavera, J.R. Sotomayor y Juan José Vera.<sup>318</sup>



13. Bus informativo de *Arte en la calle* (fotografía del Gobierno de Aragón).

314 Los grupos musicales participantes fueron el Cuarteto de Cuerda de Zaragoza, Coral de Zaragoza, Orquesta de Cámara Ciudad de Zaragoza, Jazz Fusion, dos acordeonistas y el grupo músico-teatral Acratea Anemosa, REDACCIÓN, «Malestar entre los pintores que participan en la muestra de arte en la calle», en *Heraldo de Aragón*, 12 de abril de 1986, p. 5.

315 J.F., «El gobierno aragonés inicia un programa cultural de “arte en la calle”», en *Heraldo de Aragón*, 12 de abril de 1986, p. 5.

316 Los artistas seleccionados para participar en Teruel fueron Carlos Gómez, Ignacio Navarro, Ignacio de Diego y Antonio de la Iglesia, en ANÓNIMO, «Mañana se inicia el programa “Arte en la calle”», en *Heraldo de Aragón*, 11 de abril de 1986, p. 19. En Huesca los elegidos fueron Vicente Badenes, Alberto Carrera y José María Durán, en ANÓNIMO, «La campaña “Arte en la calle” llegará a Fraga y Huesca», en *Heraldo de Aragón*, 11 de abril de 1986, p. 19.

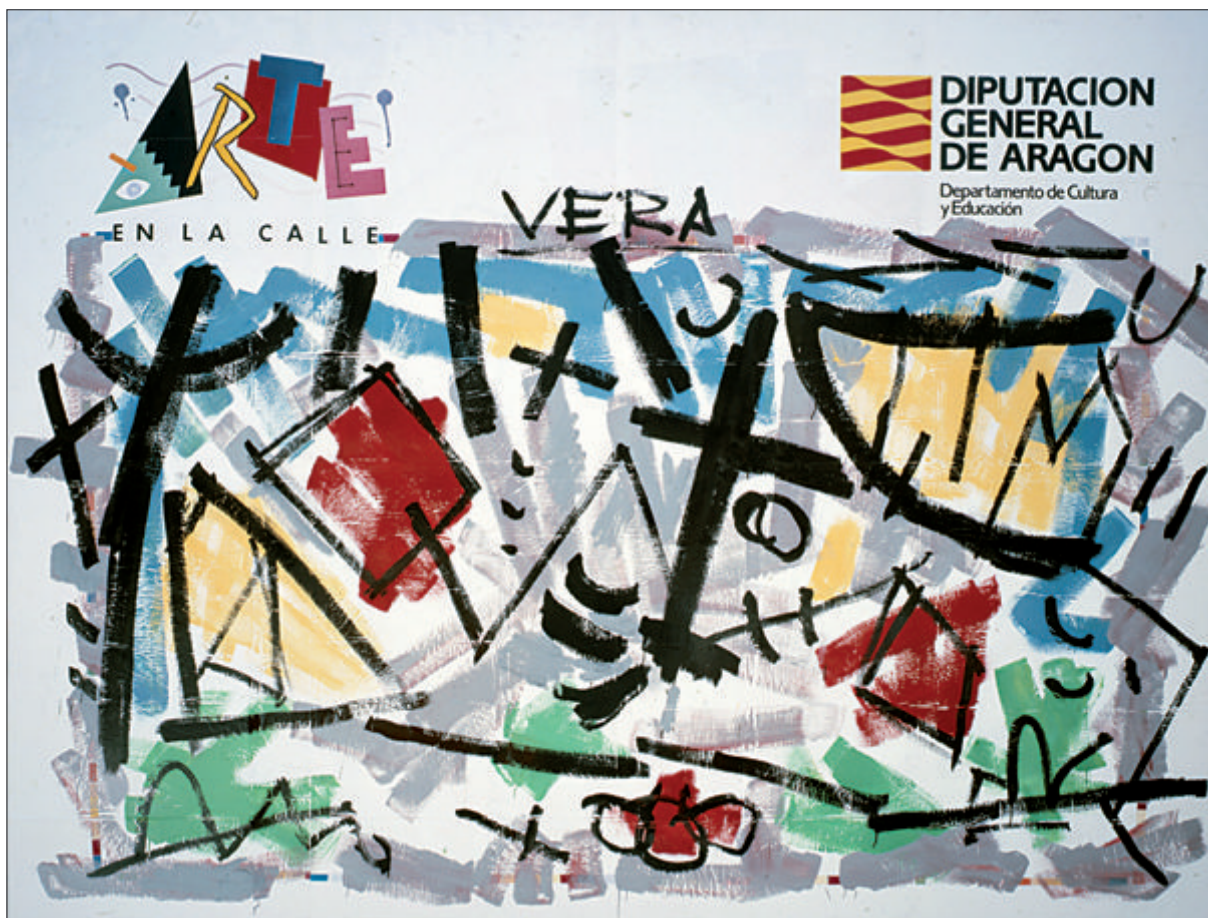
317 *Ibidem*.

318 REDACCIÓN, «Malestar entre los pintores que participan en la muestra de arte en la calle», en *Heraldo de Aragón*, 12 de abril de 1986, p. 5.





14. Ángel Aransay interviniendo en las vallas de *Arte en la calle* (fotografía del Gobierno de Aragón).



15. Intervención de Juan José Vera en *Arte en la calle* (fotografía del Gobierno de Aragón).



Los objetivos del programa eran «cambiar el paisaje urbano»,<sup>319</sup> una cuestión presente en buena parte de las pinturas murales realizadas en la Zaragoza de los 80, potenciar el espacio urbano como nuevo escenario de actos culturales y artísticos y acercar el arte a los ciudadanos, mostrándoles el proceso de creación de los pintores así como las obras realizadas por éstos, que estuvieron expuestas durante un mes.<sup>320</sup> A pesar de la ambición y del interés del proyecto, las malas condiciones climatológicas no favorecieron el desarrollo de esta iniciativa, que tuvo un escaso seguimiento entre los ciudadanos. Esta falta de aceptación inicial fue suficiente como para no volver a organizar esta actividad que, si bien supuso un «fracaso», constituye el germen de la sección *Outdoor*,<sup>321</sup> incluida en la programación de la edición de 2004 de *En la Frontera* y que daría lugar en 2005 al programa internacional de Street Art *Asalto*.

### La pintura mural en la rehabilitación urbana: Casco histórico, calidad ambiental y color

Como si se tratara de hacer honor a la frase «El rostro es el espejo del alma», la llegada de la democracia trajo consigo el interés por renovar la imagen gris y vetusta de las calles zaragozanas, que desentonaban con el ambiente de efervescencia cultural que comenzaban a vivir. Pronto empezaron a escucharse voces que reclamaban la vuelta del color al corazón de la ciudad como medio con el que conseguir un entorno más humanizado:

[...] Los pintores tienen, hasta cierto punto, una acción más limitada pero las posibilidades de la pintura exterior mural son inmensas. Todo se reduce, de momento, a la realización de algunas pinturas en tapias de precarias condiciones e inminente demolición. [...] nuestra ciudad carece de color; el gris, ese no color anodino, nos invade. [...] A nuestra ciudad le falta color e imaginación. Ello se resolvería si [...] los responsables municipales y la iniciativa privada llenaran de color, murales y esculturas nuestras calles [...].<sup>322</sup>

En 1983, poco tiempo después de la publicación de estas líneas, Zaragoza asistía al primer gran intento de devolver el color al centro de la ciudad por medio del pintado de la fachada del Colegio Público Joaquín Costa.<sup>323</sup> La intervención cromática, que formaba parte de un proyecto de remodelación dirigido por el arquitecto municipal Juan Martín Trenor,<sup>324</sup> estuvo rodeada de una fuerte polémica tanto por lo inusual de los colores elegidos (azul y amarillo), como por la viveza de los mismos, acordes, por otro lado, con la estética posmoderna.

319 Ibídem.

320 Ibídem.

321 *Outdoor* consistió en la instalación de diez vallas publicitarias en diferentes puntos de la ciudad, sobre las que se adhirieron las obras diseñadas por Vicente Badenes, Edrix Cruzado, Isidro Ferrer y Óscar Sanmartín, entre otros artistas. VV.AA., *En la Frontera. Cultura Desubicada*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Área de Cultura y Turismo, Sociedad Municipal Zaragoza Cultural S.A., 2004, pp. 7-10.

322 MORÓN BUENO, José Ramón, «El arte en la calle: un intento de humanizar la ciudad», en *Artes y Letras* suplemento de *Heraldo de Aragón*, 29 de mayo de 1983, p. 6.

323 Aunque esta obra no es un ejemplo de pintura mural urbana, su inclusión en este estudio nos parece importante ya que permite conocer la situación que vivía Zaragoza en relación al color en sus calles, e ilustrar el panorama previo a las principales iniciativas de pintura mural.

324 Aunque nos hubiera gustado mostrar imágenes del momento en que se llevó a cabo esta actuación, ha sido completamente imposible encontrar fotografías del Joaquín Costa tras la intervención de Martín Trenor. Nos pusimos en contacto con el arquitecto, que nos comunicó que no guarda imágenes de la misma. También consultamos el archivo de Montemuzo, sin obtener resultados. Por último, recurrimos a *Heraldo de Aragón* y al propio colegio, sin que haya sido posible dar con estas imágenes.



16. Fotografía actual del Grupo Escolar Joaquín Costa.



17. Detalle de la fachada del Grupo Escolar Joaquín Costa.

Esta actuación, que evocaba a la que realizara el arquitecto Thomas Gordon Smith en 1979 en dos viviendas de Livermore, provocó un alubión de críticas que incidían en lo poco adecuado que resultaban estos colores teniendo en cuenta las características edificio, así como en su contraste con el entorno arquitectónico más inmediato. Muy distinta era la percepción que tenía el responsable de esta actuación, Martín Trenor, para quien ésta había sido una oportunidad de introducir el color en el espacio urbano y, en consecuencia, empezar a terminar con la ciudad gris:

[...] Lo peor del caso es que en Zaragoza se tiene la idea de que no existe el color y esto es erróneo; hay cantidad de edificios que lo mantenían, pero que ahora no es visible porque el paso del tiempo lo ha borrado. [...] Zaragoza se ha convertido en una ciudad triste, todo grises...; pretendo pues acabar con ello [...].<sup>325</sup>

Jorge Gay, también tomó partido en la cuestión: «[...] Ya era hora de que por fin se pintara un edificio valientemente [...] Es una forma muy atractiva de revivir el entorno ciudadano y, sobre todo, muy interesante artísticamente. [...]».<sup>326</sup> En su aseveración, el pintor planteaba dos cuestiones relevantes, ya referidas, como eran la consideración artística y estética del color en la arquitectura y el efecto revitalizador que podía ejercer en las calles de la ciudad. Este último resultó ser el aspecto decisivo para el desarrollo de la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza, que surgió, precisamente, a través de realizaciones vinculadas a proyectos urbanísticos u obras de reforma de inmuebles dentro del casco histórico, impulsadas por la acción municipal y en menor medida por la iniciativa privada. Más que como una manifestación artística plena, esta labor fue entendida como un instrumento útil con connotaciones artísticas, diseñado por técnicos municipales y trasladado al muro por pintores anónimos. Fueron los años ochenta el momento de auge de la pintura mural en edificios oficiales, pero también de aquella realizada en el espacio urbano que, tras las acciones promovidas en la segunda mitad de los ochenta, cambió la fisonomía de determinados puntos de la ciudad.

En la década de los noventa, las actuaciones en medianiles y fachadas dejaron paso al graffiti, que comenzaba a dejarse ver por las calles de la ciudad, y a nuevas manifestaciones de pintura que sustituían el soporte mural por otro tipo de superficies que implicaban un cambio con respecto al tipo de obras realizadas hasta entonces, pero que insistían en la idea de mejorar el paisaje urbano. En este sentido, destacan dos iniciativas, protagonizadas por el Ayuntamiento de Zaragoza y por el pintor Sergio Abraín. En 1990, la Sección de Diseño Urbano (Gerencia de Urbanismo) promovió la decoración de las cabinas de control de medio ambiente ubicadas en las calles Miguel Servet, Luis Vives, Roger de Flor y la avenida Navarra;<sup>327</sup> la intención era terminar con su aspecto deteriorado y generar una mejora en la percepción de su entorno.

Tan sólo un año después, en 1991, Sergio Abraín intervenía en la gran lona que ocultaba el solar sobre el que se estaba levantando el centro comercial *Puerta Cinegia*.<sup>328</sup> Su localización privilegiada, presidiendo la plaza España y el final del paseo de la Independencia, aconsejaba dar al andamiaje que ocultaba las obras un tratamiento especial con el que atenuar su presencia poco decorosa. Con este fin se le encargó al pintor la decoración de la lona que cubría el solar, para la que realizó uno de sus característicos diseños geométricos de apariencia futurista, lo que venía a demostrar el sinfín de posibilidades<sup>329</sup> que ofrecen estas telas que borran, aunque sea por un tiempo, el paisaje de la ciudad.

325 LAGUNA, Picos, «Zaragoza piensa que no existe el color», en *Heraldo de Aragón*, 9 de agosto de 1983, p. 5.

326 LAGUNA, Picos, «La opinión de los expertos», en *Heraldo de Aragón*, 9 de agosto de 1983, p. 5.

327 A.M.Z., Caja 213863 Expediente 3221056/90

328 ANÓNIMO, «Un mural para el hueco», en *Heraldo de Aragón*, 22 de abril de 1990, p.7; DOMINGUEZ LASIERA, J., «Péndulo-Cinegia, un mural para un lugar de cambio», en *Heraldo de Aragón*, 27 de enero de 1991, p. 53.

329 Op. Cit., GOLLER, «La escala urbana...», pp. 61-62.



Ya en fechas más recientes, y fuera del marco cronológico establecido en esta investigación, tenemos que hablar de la celebración de *Asalto*,<sup>330</sup> un gran festival de *Street art* nacido en 2005, dirigido por unduestudio y esebezeta con el respaldo de la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural, y que ha supuesto, una vez más, el relanzamiento de la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza.

### 3.2.2. Pintura en fachadas: el espacio urbano de Zaragoza se llena, por fin, de color

Zaragoza anda buscando su color a golpe de iniciativa municipal. Las fachadas de las casas han lavado sus caras. [...].<sup>331</sup>

Estas palabras eran publicadas en 1990 en referencia a los murales que durante los últimos años se habían realizado en la ciudad, buena parte de ellos surgidos de un plan de iniciativa municipal nacido a mediados de los ochenta. Concretamente, en 1986 el servicio de Gerencia de Urbanismo, a través de la Unidad de Diseño Urbano,<sup>332</sup> ponía en marcha el programa *Pintura en fachadas*, con el que continuaba la senda iniciada por los ayuntamientos de otras ciudades como Madrid o Barcelona, y a partir del cual nacería buena parte de los murales en el espacio urbano de la década de los 80. El origen de este plan se encontraba en el *Programa de intervención en el Centro Histórico* (1985),<sup>333</sup> impulsado también por Gerencia de Urbanismo con la intención de proceder a la renovación de las infraestructuras del área histórica de la ciudad, lo que abarcaba el alcantarillado, el tendido eléctrico, el mobiliario urbano, las aceras o los aparcamientos. Al año siguiente, en 1986, se decidió complementar esta operación con una acción de acompañamiento a la que se le denominó *Pintura en fachadas*<sup>334</sup> y que se planteaba como una adecuación estética de las fachadas localizadas en las zonas incluidas en el *Programa de intervención en el Casco Histórico*. El objetivo era poner el broche final a las reformas, mejorar la imagen de la ciudad, borrar su tono gris con motivo de las celebraciones de 1992,<sup>335</sup> e inculcar en la ciudadanía la importancia del espacio urbano así como su deber de contribuir a la conservación y mejora del mismo.<sup>336</sup>

Para dar a conocer el programa entre los zaragozanos se inició una campaña de difusión que estuvo protagonizada por el cartel diseñado por Villarrocha<sup>337</sup> bajo el lema *Va a tener color*. Este eslogan hacía referencia a la realidad gris de los inmuebles y a la necesidad de devolverles, tanto a éstos como a Zaragoza, el color y vida perdidos, «[...] a configurar una escena urbana en la que las condiciones estéticas junto a las de habitabilidad comporten niveles de calidad adecuados al rango que la ciudad y sus ciudadanos merecen. [...]».<sup>338</sup> Inicialmente, la campaña planteaba la realización de una serie de intervenciones más o menos superficiales que carecían de un componente artístico que, como veremos, sí adquirirá posteriormente:

330 GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «*Asalto* o la presencia del arte urbano en Zaragoza», en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte, n.º 23, 2008, pp. 763-779.

331 GARCÍA BANDRÉS, Luis J., «A Zaragoza le salen los colores», en «Hoy Domingo» en *Heraldo de Aragón*, 5 de agosto de 1990, pp. 8-9.

332 GONZÁLEZ TRIVIÑO, Antonio, «La belleza en las calles de la ciudad», en *Heraldo de Aragón*, 9 de agosto de 1987, p. 3.

333 ANÓNIMO, «Berges anuncia un plan realista para la recuperación del centro histórico», en *Heraldo de Aragón*, 28 de junio de 1985, p. 3.

334 A.M.Z. CAJA 209428 Expediente 465.979/86

335 No fue la única actuación que se hizo con motivo de esta señalada fecha, ya que la reforma de las plazas de La Seo, del Pilar, José Sinués y Ariño estuvo concebida también pensando en las celebraciones de 1992. BARDAJÍ, Rafael, «Nuevas inversiones para la remodelación del casco viejo», en *Heraldo de Aragón*, 27 de mayo de 1988, p. 5.

336 Entrevista mantenida con Mariano Berges el 4 de febrero de 2008. FRAGO, Jesús, «El Centro Histórico comienza a cambiar de fisonomía», en *Heraldo de Aragón*, 18 de octubre de 1986, p. 5.

337 Ibídem.

338 A.M.Z. Caja 209428 Expediente 465.979/86

[...] es objeto de este programa la recuperación de fisonomías del Casco, con materiales, colores y textura acordes con su morfología urbana. Esta actuación de pintado en fachadas viene definida por los siguientes elementos:

- Arreglo de canalones y desagües que permita la conservación de la intervención.
- Reparación de desconchones en las fachadas.
- Pintado de las mismas
- En ladrillo cara vista la actuación consistirá de la limpieza de la misma, sin tratamiento posterior especial [...].<sup>339</sup>



18. Edificio de la plaza de San Miguel (antes) (fotografía del Ayuntamiento de Zaragoza).



19. Edificio de la plaza de San Miguel (después) (fotografía del Ayuntamiento de Zaragoza).

*Pintura en fachadas* era, por tanto, una operación estética que abordaba la adecuación de todas las fachadas de una zona concreta de manera conjunta, con el objetivo de conseguir un resultado armónico y global que abarcara la zona intervenida. El pintado de las fachadas cumplía un papel importante a este último respecto, por lo que cada actuación estaba antecedida por un estudio de colores y de fachadas de la zona.<sup>340</sup> Rubén Enciso, antiguo miembro del CPZ, fue uno de los responsables de esta tarea, basándose en el entorno urbanístico y arquitectónico para el

339 Ibídem.

340 Entrevista mantenida con José Lanao el 21 de enero de 2008. Op Cit. MOGHTIN, OC, TIESDELL, «Colour in...», p. 21. «Colour is one of the most important aspects of city life: it is one of the main factors in our description of a city's decorative effect. To be fully effective for city decoration requires some strategic policy which sets a colour agenda for the city and its main elements, districts, paths nodes, edges and landmarks. [...] Determination of colour image requires a sensitive response from the urban designer».



desarrollo de la carta cromática de los edificios en los que se iba a actuar.<sup>341</sup> Posteriormente se sumaría la posibilidad de realizar en los medianiles pinturas murales con las que reducir el impacto negativo ejercido por éstos y mejorar, así, la calidad estética del entorno urbano. Son estas obras las que centran nuestra atención, siendo algunas de ellas los ejemplos de pinturas murales más conocidos de Zaragoza.



20. Edificio de la calle Asalto (antes) (fotografía del Ayuntamiento de Zaragoza).



21. Edificio de la calle Asalto (después) (fotografía del Ayuntamiento de Zaragoza).

Para el desarrollo de la primera fase, se ideó un plan de actuaciones donde se detallaba las zonas en las que se iba a intervenir: Plaza del Rosario, calle San Pablo, plaza Santo Domingo, plaza San Agustín, calle Villacampa, avenida César Augusto, calle Méndez Núñez, centro histórico del Arrabal (Sixto Celorrio, Mariano Gracia, José Ibort, Horno, Manuel de la Cruz) y Agustina de Aragón. Los casos que nosotros vamos a estudiar son aquellos en los que se realizaron pinturas murales, es decir, la plaza del Rosario (1986), el sector plaza de San Miguel (1987-1988), el barrio de San Pablo (1987-1991) y Zumalacárregui n.º 44 (1988).

### La experiencia piloto de la plaza del Rosario

La del Rosario ha sido, y es, una de las principales plazas del Arrabal zaragozano, un espacio de arquitecturas populares que la han hecho merecedora de la clasificación de Entorno protegido. Como sucedía en el conjunto del casco histórico, esta zona se encontraba sumida en el olvido, un

<sup>341</sup> Entrevista mantenida con Rubén Enciso el 17 de abril de 2008.

olvido que se agudizaba en el caso del Arrabal por el hecho de localizarse en la margen izquierda del Ebro. Teniendo en cuenta esta situación de abandono, en 1986 el entorno de la plaza fue elegido para llevar a cabo la experiencia piloto del *Programa de Intervención en el Centro Histórico*. El proyecto de rehabilitación de la plaza, seleccionado en el Premio Nacional de Arquitectura García Mercadal de 1986,<sup>342</sup> estuvo dirigido por el arquitecto Fernando Fernández Lázaro,<sup>343</sup> que concibió la reforma como una actuación integral con la que convertir la plaza en un punto de encuentro y de actividad dentro del Arrabal. El elemento protagonista era el quiosco de música que presidía el conjunto y que, en la línea de los planteamientos descentralizadores de la época, fue concebido como escenario de las actividades del barrio. El punto final de la remodelación de la plaza lo puso el pintado de las fachadas de la plaza del Rosario y de la calle Villacampa, realizado en 1986, entre los meses de septiembre<sup>344</sup> y diciembre<sup>345</sup> por la empresa Federico Urzaiz.

Fue durante esta última fase de trabajo cuando se reparó en la necesidad de aplicar en la medianera que presidía la plaza una solución más elaborada que aminorara el efecto negativo producido por este muro de grandes dimensiones.<sup>346</sup> La superficie total de la pared medianil era el resultado del derribo de dos inmuebles en años anteriores, lo que había dado lugar a tres grandes volúmenes de diferentes alturas y dimensiones: una medianera de gran tamaño y trazado regular a doble vertiente, un muro alto correspondiente a un patio o corral trasero y una medianera con tejado de una sola vertiente. En un principio, dentro del plan de rehabilitación de la plaza se preveía que sobre el solar dejado por los edificios derribados se construyera un inmueble con una galería porticada a base de arcos de medio punto que albergara mercadillos en días festivos,<sup>347</sup> construcción que, finalmente, no llegaría a materializarse. Fue entonces cuando se barajó la posibilidad de aprovechar la medianera para pintar un gran mural, una solución que resultaba económica y también efectiva para su propósito. De esta manera casual fue como surgió la realización de pinturas murales en medianiles dentro del *Programa de Intervención en el Centro Histórico*.

El autor del diseño fue el arquitecto Fernández Lázaro,<sup>348</sup> que ideó un paisaje urbano en el que jugaba con la idea del trampantojo arquitectónico, aunque sería el pintor Alfonso Forcellino,<sup>349</sup> como empleado de la empresa Federico Urzaiz, el encargado de trasladar al muro la composición de Fernández Lázaro.

Para cubrir esta gran superficie, Fernández Lázaro recreó tres construcciones arquitectónicas de aire clásico que se adaptaban a los condicionantes que presentaba el muro, es decir, los diferentes volúmenes de las dos medianeras y la tapia y la presencia de vanos en las mismas. La composición elegida para el medianil principal era una arquitectura de planta circular y apariencia clasicista, formada por un primer cuerpo acasetonado con una puerta entreabierta que remataba con una gran cúpula, una solución que recordaba a la que realizara Richard Haas en el *Architectural Center* de Boston. En la superficie correspondiente a la siguiente medianera, se representó una arquitectura

---

342 VV.AA., *10 años de arquitectura. Premio Fernando García Mercadal*, Zaragoza, Delegación de Zaragoza del C.O.A.A. y Diputación Provincial de Zaragoza, 1997, p. 242.

343 A.M.Z. Caja 209485 Expediente 795.644/83

344 A.M.Z. Caja 209428 Expediente 651.681/86

345 A.M.Z. Caja 209428 Expediente 326.809/87

346 Entrevista mantenida con Fernando Fernández Lázaro el 2 de abril de 2008.

347 A.M.Z. Caja 209485 Expediente 795.644/83

348 Entrevista mantenida con Fernando Fernández Lázaro el 2 de abril de 2008.

349 A.M.Z. Caja 209428 Expediente 465.979/86

porticada con arcos de medio punto y falsos ventanales. Junto a ésta, en el muro contiguo, la composición continuaba con una construcción de menor altura, también porticada, que se adaptaba a las dimensiones del muro y en la que los vanos simulados en la pintura eran en realidad las ventanas de la casa sobre la que se realizó el mural. Entre estas dos arquitecturas y el templete se representó una calle con la intención de abrir y aligerar la composición. Además, el conjunto se animó por medio de la introducción de dos motivos anecdóticos como eran la cabina que estaba frente al pórtico y el tranvía que discurría al fondo de la calle. La gama de colores empleada en el mural fue la misma que la utilizada en las fachadas de la plaza, con la finalidad de crear un efecto armónico y unificar el espacio de la plaza.

El conjunto arrojaba un resultado final satisfactorio por la calidad del *trompe l'oeil*, muy efectista en algunas de sus representaciones, por la notable mejora que ocasionaba en el paisaje de la plaza, si bien las construcciones que asomaban al fondo rompían el efecto causado por el mural, y, muy especialmente, por el hecho de convertirse en todo un símbolo para el vecindario de la zona. Al margen de estas cuestiones, ¿Qué efectos tuvo la intervención en la plaza del Rosario? En un primer momento, el entorno experimentó una mejora en el plano estético y de infraestructuras, sin embargo, con el tiempo la plaza volvió a caer en el olvido y la dejadez. La dinamización inicial desapareció por la ausencia de intervenciones posteriores (de tipo social, cultural, etc) que habrían contribuido a diversificar y ahondar en las mejoras iniciadas con la intervención en la plaza. A ello se debe añadir la gran distancia que entonces existía entre la margen izquierda y derecha del Ebro, que poco ayudaba a la revitalización de la zona. A día de hoy nada se conserva de esta rehabilitación, ni el quiosco de música ni la pintura mural, destruida 2005 con el derribo de los inmuebles sobre los que había sido pintada.<sup>350</sup>

### El mural de la Plaza de San Miguel

¡Vaya! Otra vez todo patas arriba en tu recinto... A ver si por fin consiguen que tengas una fisonomía definitiva. [...] Traigo la foto para que puedas ver cómo eras y te compares con lo que vas a ser, una plaza funcional con el mayor espacio posible para aparcar, y acaso unos espacios verdes que los zaragozanos se encargarán enseguida de pisotear.<sup>351</sup>

Arrancamos con estas palabras dedicadas a la plaza de San Miguel, en las que se ponía el acento sobre la necesidad de reforzar la fisonomía de la plaza, al mismo tiempo que se lamentaba sobre su involución, al pasar de ser un espacio para el disfrute ciudadano a convertirse en una zona dominada por el automóvil. Aunque fueron escritas en 1967, estas líneas bien podrían aplicarse a la situación que presentaba en la década de los ochenta, caracterizada por un grado de calidad ambiental bastante bajo debido a la alta concentración de tráfico en una zona relativamente reducida, el nulo cuidado de las fachadas y la presencia de vallas publicitarias. Todo ello provocaba una sensación de *horror vacui* que distorsionaba el concepto de plaza, que quedaba convertida en un espacio carente de fisonomía, más cercano a la idea de contenedor (de tráfico, publicidad, señales, etc) que a la de lugar para el recreo.

Para mejorar la deficiente calidad de este espacio urbano, que había sido incluido en el *Programa de Intervención en el Centro Histórico*, se planteó la realización de esta intervención desarrollada

350 SORIA, Celia, «Símbolos venidos abajo», en *El Periódico de Aragón*, 16 de marzo de 2005, p. 18.

351 MACANAZ, «Carta a la plaza de San Miguel», en *Heraldo de Aragón*, 24 de septiembre de 1967, p. 7.

en dos fases; una primera dedicada a la adecuación de las fachadas correspondientes a la calle Asalto, plaza San Miguel, calle Espartero y calle Coso, y sus revolvimiento en las calles Reconquista, Heroísmo, San Miguel y General Repollés; y una segunda etapa centrada en la realización de un mural sobre la medianera que presidía la plaza. La causa de que ambas intervenciones se concibieran como dos proyectos separados residía en la importancia que se concedió a la actuación llevada a cabo en la medianera,<sup>352</sup> que se convirtió en uno de los elementos más característicos de la plaza.

Rubén Enciso se hizo cargo por primera vez del estudio urbanístico y arquitectónico de la zona con la finalidad de establecer la carta de colores para las fachadas del entorno. En las construcciones del siglo XIX y de comienzos del siglo XX se respetó el color de origen, gracias a los restos que quedaban en las fachadas, mientras que en los edificios de fechas posteriores se aplicaron colores que entonaban con las ya pintadas. Además, por medio de la gama de colores se intentaba ordenar y jerarquizar el entorno arquitectónico y urbanístico, haciendo destacar la iglesia de San Miguel, que quedaba enmarcada por las casas y calles adyacentes.<sup>353</sup> Se contemplaba, además, la realización de varios murales, de modo que «Los medianiles al descubierto serán tratados como fachadas simuladas unos y con posiciones de sombra otros». Concretamente se pensó intervenir en la medianera de Reconquista 12, Reconquista 14, Reconquista 20, plaza San Miguel 4, plaza San Miguel 11, plaza San Miguel 13 y Coso 103,<sup>354</sup> sin que finalmente se llegara a realizar ninguna de estas pinturas murales.

En 1987,<sup>355</sup> junto con el proyecto de intervención de la plaza San Miguel, se presentó el plan de actuación en el inmueble de Reconquista n.º 4, cuya medianera había quedado a la vista tras el derribo de la construcción colindante, influyendo de una manera bastante negativa en el conjunto de la plaza. La intención era rehabilitar la fachada de la vivienda y realizar sobre el medianil una pintura mural dedicada a la Puerta del Duque de la Victoria, que había presidido la plaza desde 1861 hasta 1919, año en el que fue desmontada, sin saberse desde entonces nada sobre su paradero; es decir, el mural asumía también un papel educativo, al concebirse como un recuerdo de la antigua puerta y de la entrada del General Espartero a Zaragoza. Además, era una llamada de atención sobre el deber de conservación de nuestro patrimonio, un tema que entraba a colación tanto por la desaparición de la Puerta del Duque de la Victoria como por la necesidad de mantener y cuidar el casco histórico de la ciudad.

El autor del diseño fue el arquitecto técnico José Lanao,<sup>356</sup> mientras que el encargado de trasladarlo al muro, aproximadamente entre los meses de febrero y junio de 1988,<sup>357</sup> fue de nuevo Alfonso Forcellino (empresa Federico Urzaiz); si bien, antes de proceder a su ejecución, hubo que adecuar la medianera, que presentaba problemas de humedad, lagunas en la parte baja del muro, grietas, la presencia de los troncos que integraban las antiguas vigas y las huellas del antiguo edificio adyacente.

---

352 A.M.Z. Caja 209918 Expediente 121.312/87 «[...] se ha segregado de otro [proyecto] que contiene toda la Plaza de San Miguel por el especial trabajo a realizar en el medianil del edificio [...]»

353 A.M.Z. Caja 212008 Expediente 102.895/87

354 *Ibidem.*

355 A.M.Z. Caja 209918 Expediente 121.312/87

356 Entrevista mantenida con José Lanao el 21 de enero de 2008.

357 A.M.Z. Caja 209918 Expediente 3085933/88; BARDAJÍ, Rafael, «Nuevas inversiones para la remodelación del casco viejo», en *Heraldo de Aragón*, 27 de mayo de 1988, p. 5.



Con la intención de crear algo que fuera más allá de una solución decorativa con la que renovar el rostro de la plaza, Lanao quiso dar forma a esta representación a partir de las características arquitectónicas de su entorno, de sus implicaciones históricas y sociales,<sup>358</sup> de manera que la pintura mural adquiriera una dimensión emotiva de vinculación con el espacio circundante que, a su vez, facilitara su inserción en el mismo. En concreto, la composición estaba protagonizada por una vista urbana que se abría al espectador a través de una gran embocadura con un telón recogido, en alusión a los escenarios teatrales y a la idea de escenografía; al fin y al cabo, esta obra venía a actuar como una especie de decorado en el entorno de San Miguel. En esta imagen, que ocupaba dos tercios de la superficie mural, se recreaba la desaparecida Puerta del Duque de la Victoria, un elemento de su historia pasada, presidiendo el acceso a la antigua plaza en la que podemos reconocer el ábside de la Iglesia de San Miguel y su, por entonces, paisaje ajardinado en el que descubrimos paseantes que nos retrotraen al comienzo del siglo xx. El resto de la medianera se concebía como un trampantojo arquitectónico en el que se simulaba la prolongación de la fachada de ladrillo del inmueble y una hilera de arquillos inspirados en el ábside de la Iglesia de San Miguel en la parte superior, que se amplían en la parte central para adaptarse a la presencia de tres vanos preexistentes. Por último, junto a la medianera había restos del muro original de la casa derribada y que se optó por conservar<sup>359</sup> con la finalidad de mantener un testimonio de la antigua construcción. Estos restos fueron restaurados y junto a los mismos se realizó una superficie de hormigón en la que se incluyó una placa cerámica que conmemoraba la desaparecida puerta y aludía al nuevo mural.

El resultado obtenido fue satisfactorio por la evidente mejora que experimentó el escenario urbano de la plaza, pero sobre todo por la repercusión que tuvo en el nivel urbanístico y simbólico. Con el tiempo, la plaza se había convertido en un lugar de paso deshumanizado y homogéneo, de modo que la intervención en las fachadas y en la medianera contribuyó a dar forma y presencia al espacio y su arquitectura, que hasta entonces pasaban desapercibidas por la monotonía cromática que afectaba a la plaza. La realización de la medianera jugó un papel importante a este respecto al convertirse en un elemento simbólico y en un referente físico dentro de la plaza. Su ubicación privilegiada frente a la Iglesia de San Miguel, y su imponente, particular y colorista presencia hicieron que la pintura se convirtiera en uno de los elementos más característicos de la plaza y que, en cierto modo, el centro de la misma tendiera a desplazarse hacia esta zona dominada por la parroquia y el medianil, contribuyendo así a dar cierta claridad a este espacio. Siguiendo la teoría de Lynch, podemos decir que el mural de la Puerta del Duque de la Victoria dotaba de *legibilidad e imaginabilidad* a la plaza de San Miguel, lo que dio como resultado la buena acogida por parte de los vecinos de la zona que, incluso, llegaron a enviar una carta de felicitación al Ayuntamiento en la que juzgaban esta actuación como «un ejemplo a seguir de embellecimiento de nuestra ciudad».<sup>360</sup>

---

358 «What are the implications of the dominance of instrumental rationality for urban planning? Both geography and planning [...] are dominated by the analysis and manipulation of data expressed in a quantifiable form, so that 'scientific' decisions can be arrived at. This approach has tended to leave out other descriptions of reality, which are subjective and non quantifiable: memory, emotions, passions, senses, desires, all of which engender motivations and loyalties» Op. Cit., BIANCHINI, LANDRY, *The creative...*, p. 15.

359 A.M.Z. Caja 209918 Expediente 121.312/87

360 Archivo personal de José Lanao.



## El Barrio de San Pablo

Como uno de los sectores más desfavorecidos del casco viejo, el barrio de San Pablo fue incluido dentro del *Programa de intervención en el Centro Histórico* y de la campaña *Pintura en fachadas*, que proyectó un total de cuatro medianiles, ejecutados entre 1987 y 1988.<sup>361</sup>

La zona de actuación, que era bastante amplia, comprendía las calles de San Pablo, San Blas, Predicadores, Mayoral y plaza de Santo Domingo. El barrio mostraba unas bajas condiciones de habitabilidad, tal y como ilustraban los artículos de prensa del momento,<sup>362</sup> con abundantes solares vacíos, escasas infraestructuras y viviendas en pésimas condiciones, tanto en su estructura interna como en el ornato y seguridad de sus fachadas. Tras la renovación de tuberías, tendido eléctrico y limpieza de solares, se procedió al pintado de las fachadas que poblaban el barrio. La elección de los colores se hizo con base en referencias históricas, así como en el estudio de las arquitecturas; las fachadas que conservaban restos de su policromía original fueron pintadas en función de estas muestras, mientras que en aquellos casos de arquitecturas históricas sin ningún tipo de referencia se optó por usar colores de tonalidades cálidas. Los inmuebles del siglo xx con presencia de molduras, pilastras y otras decoraciones de tipo arquitectónico fueron pintados en tonos pastel.<sup>363</sup>

La realización de medianeras estuvo también prevista desde el comienzo del proyecto e incluso el Consejo de Distrito solicitó su inclusión en el plan de actuación.<sup>364</sup> Se hicieron un total de cuatro murales, dos en la plaza de Santo Domingo, uno en la calle Cereros y otro en la calle Mayoral, un número mayor que en el resto de intervenciones, pero con una menor repercusión, así como relevancia estética y urbanística. En esta ocasión, el autor del diseño fue José Lanao,<sup>365</sup> mientras que la empresa encargada de su ejecución fue *Alcantarilla*.<sup>366</sup>

En la plaza Santo Domingo, aprovechando la superficie mural resultante de la diferencia de altura entre dos inmuebles vecinos, se realizaron dos modestas pinturas, ejecutadas directamente sobre el muro, sin ningún tipo de capa preparatoria. Para el medianil de plaza Santo Domingo n.º 9 se escogió un trampantojo arquitectónico que imitaba la estructura de la fachada, aprovechando, al igual que hemos visto en los casos anteriores, la representación de vanos para disimular la presencia real de ventanas. En el caso de la medianera de plaza Santo Domingo n.º 17, orientada hacia el norte, se realizó un sencillito dibujo en el que se representaba la silueta de una torre, en alusión a la de San Pablo, sobre un fondo de color plano. La construcción de un nuevo inmueble en el edificio colindante, correspondiente a la calle Predicadores n.º 127, provocó la desaparición de esta pintura, que quedó oculta por el bloque recién construido, razón por la cual se decidió realizar un mural de idénticas características en la otra medianera de la vivienda. Desconocemos la fecha en la que esta obra fue realizada, pero lo que sí sabemos es que no pertenece a la campaña de pinturas murales referida en este estudio.

---

361 En la prensa de 1988 no encontramos ninguna referencia sobre las pinturas de San Pablo, mientras que en los expedientes relativos a la intervención, las fechas manejadas van desde 1987 a 1991, sin hacer alusión concreta a la realización de las pinturas. En la entrevista mantenida con Ana Alcantarilla, la autora afirmaba que la fecha de realización fue la de 1987. Sin embargo, la aprobación del «Proyecto de reparación y pintado de fachadas en la c/. San Pablo y Plaza de San Pablo» no tuvo lugar hasta el mes de mayo de 1988. A.M.Z. Caja 206876 Expediente 25.450/87.

362 RABADAN PEÑA, Mariano, «Higiene en el casco viejo», en *Heraldo de Aragón*, 23 de noviembre de 1987, p. 2; GRESA, Luis P., «Casco Viejo, un barrio de posguerra», en *Heraldo de Aragón*, 5 de julio de 1987, p. 9.

363 A.M.Z. Caja 206876 Expediente 25.450/87

364 *Ibidem*.

365 Entrevista mantenida con José Lanao el 21 de enero de 2008.

366 Entrevista mantenida con Ana Alcantarilla el 7 de agosto de 2008.

En la calle Cereros n.º 5-7 y en la calle Mayoral n.º 26, se realizaron otras dos pinturas murales, de mayor calidad, que recurrían de nuevo al trampantojo arquitectónico. En el caso de la calle Mayoral, la medianera disponible era totalmente lisa, sin vanos, mayor y más accesible que las situadas en la plaza de Santo Domingo, pero sin las dimensiones ni la visibilidad de las situadas en las del Rosario y San Miguel. Sobre su superficie se recreó una sencilla fachada, que reproducía la principal del inmueble, organizada en tres plantas con dos balcones y tres vanos. Con sumo detalle y realismo, Ana Alcantarilla, ejecutora material de la obra, dio vida a esta fachada simulando los ladrillos y su textura rugosa, además de las sombras proyectadas por la rejería de los balcones. Para animar la sencillez del conjunto, se incorporó la representación de un niño en un balcón y un cartel publicitario en la parte baja, que aludía al vecino comercio *Padilla*, con el que se buscaba intensificar la sensación de realismo del mural. La pintura realizada en el medianil de la calle Cereros, aunque estaba en la línea de la que acabamos de ver, era mucho más sencilla por las menores dimensiones de la superficie, pero igualmente detallista y de factura cuidada. Sobre el muro únicamente se representaron dos pequeñas ventanas y una sencilla decoración a base de molduras, con los que se conseguía un efecto muy realista en la representación.

El resultado obtenido en el barrio de San Pablo dista mucho del visto en San Miguel o el Rosario, en primer lugar por la propia calidad e interés de las obras. Únicamente merecen ser destacadas las dos medianeras de la calle Cereros y Mayoral por su cuidada factura, mientras que las realizadas en la plaza de Santo Domingo, además de ser pobres artística y técnicamente, pasan desapercibidas en el entorno de la plaza. Las dimensiones reducidas de las medianeras y su localización en espacios estrechos con poca proyección espacial provocan que las pinturas carezcan de la representatividad lograda por las medianeras del Arrabal, San Miguel y Zumalacárregui, convirtiéndose en elementos anecdóticos en el callejero de San Pablo.

Poco pareció influir este plan en la mejora del barrio de San Pablo, que seguiría sufriendo una situación de abandono.<sup>367</sup> El pintado de fachadas y la realización de medianeras fue visto por algunos de los vecinos como una operación de estética en la que «[...] La pintura de fachadas de San Pablo nos da la impresión de un decorado de teatro por encontrarse muchas de las mismas en el más absoluto abandono. [...]»,<sup>368</sup> quejándose de que «Se han pintado fachadas, pero no se han rehabilitado por dentro».<sup>369</sup> Las críticas proferidas por el vecindario de San Pablo se dirigían también a lo que consideraban una falta de programación y al hecho de que no haber tenido en cuenta a la población de la zona a la hora de idear la actuación en la zona.<sup>370</sup>

### **Zumalacárregui n.º 44**

Frente al conjunto de actuaciones del programa *Pintura en fachadas*, que se centraron en plazas del casco histórico, el caso que nos ocupa constituye una excepción, al ser concebido como una acción puntual en un único inmueble situado en el ensanche de la ciudad; la rehabilitación de la fachada y de la medianera del n.º 44 de Zumalacárregui se enmarcaba dentro del plan de urbanización de la zona del río Huerva, pero la necesidad de proceder a esta intervención estuvo apoyada

367 HERALDO, «Calles del esplendor a la decadencia», en *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero de 1989, p. 5; GORRI, Ángel, «La Junta del casco viejo pide un plan de recuperación», en *Heraldo de Aragón*, 3 de junio de 1989, p. 7.

368 VERDE, M.<sup>a</sup> Luisa, «Carta a don Luis», en *Heraldo de Aragón*, 22 de junio de 1989, p. 17.

369 PEÑA GONZALVO, Jesús, «Salvemos el casco viejo», en *Heraldo de Aragón*, 4 de febrero de 1989, p. 18.

370 BARDAJÍ, Rafael, «Operación de escaparate», en *Heraldo de Aragón*, 26 de noviembre de 1988, p. 3.

también en la considerable presencia que la medianera de este inmueble tenía en las céntricas avenida Goya y Gran Vía.

En diciembre de 1987 se presentó el proyecto de rehabilitación del edificio, comenzando las obras en febrero de 1988<sup>371</sup> y finalizando en agosto de 1988.<sup>372</sup> La actuación se centró en el pintado de la fachada y en la recreación de un gran trampantojo arquitectónico en el medianil, diseñado por José Lanao,<sup>373</sup> que reprodujo con exactitud la estructura y los detalles de la fachada principal, convirtiéndose en el mejor ejemplo de *trompe l'oeil* en el espacio urbano de Zaragoza. La empresa encargada del pintado de la fachada y del medianil fue, de nuevo, *Alcantarilla*.<sup>374</sup>

Sobre esta medianera completamente plana en la que se abrían las ventanas de las viviendas, Ana Alcantarilla, ejecutora material de la obra, recreó los volúmenes de los miradores, los trabajos de rejería de los balcones y las sombras que daban volumen a la superficie plana del medianil, disimulando la presencia real de las ventanas por medio de los vanos representados. La cuidada factura y el gran realismo obtenido en esta falsa fachada, convirtieron al mural, tal y como señala Julián Ruiz Marín, en un elemento admirado por los viandantes que paseaban por la zona.<sup>375</sup> Aunque sus implicaciones no son tan ricas como las vistas en el caso de la Puerta del Duque de la Victoria, esta pintura también ejerció una influencia positiva al transformar esta gran superficie que distorsionaba la imagen del sector, mejorar el escenario urbano e incorporar un nuevo elemento simbólico a la imagen de la ciudad. Esta obra presidió el paisaje de Goya y Gran Vía hasta el derribo del inmueble en el año 1996.<sup>376</sup>

## Conclusiones

*Pintura en fachadas* impulsó a lo largo de sus cuatro años de duración (1986-1989) un total de siete pinturas murales que constituyen el grueso de obras realizadas en la década de los 80. Ha sido la única iniciativa de estas características en Zaragoza, dedicada de una manera programada y constante a la realización de pinturas en medianeras. Este aspecto es un hecho a tener en cuenta, puesto que permitió establecer unos criterios de funcionamiento con los que dar coherencia a las actuaciones y asegurar, en lo posible, un buen resultado.

A la hora de valorar el programa ¿debemos hablar de éxito o fracaso? Evidentemente, la campaña no puede juzgarse como exitosa por resultar demasiado superficial en algunos casos; porque no consiguió animar al resto de propietarios a intervenir de igual modo en sus inmuebles; porque no se convirtió en una sección permanente y especializada en este tipo de intervenciones; y porque la mayor parte de las obras han desaparecido, aunque quizá esto no sea un signo de fracaso de la campaña, sino una muestra de la escasa valoración que se da a estas obras y su vulnerabilidad como consecuencia de su dependencia del marco arquitectónico.

Sin embargo, tampoco se puede hablar de fracaso porque, como se ha apuntado, a ella se le debe la mayor parte de las obras realizadas en los 80. La campaña fue acogida con cierto entusiasmo

---

371 A.M.Z. Caja 212018 Expediente 3028788/88

372 A.M.Z. Caja 212018 Expediente 3031563/89

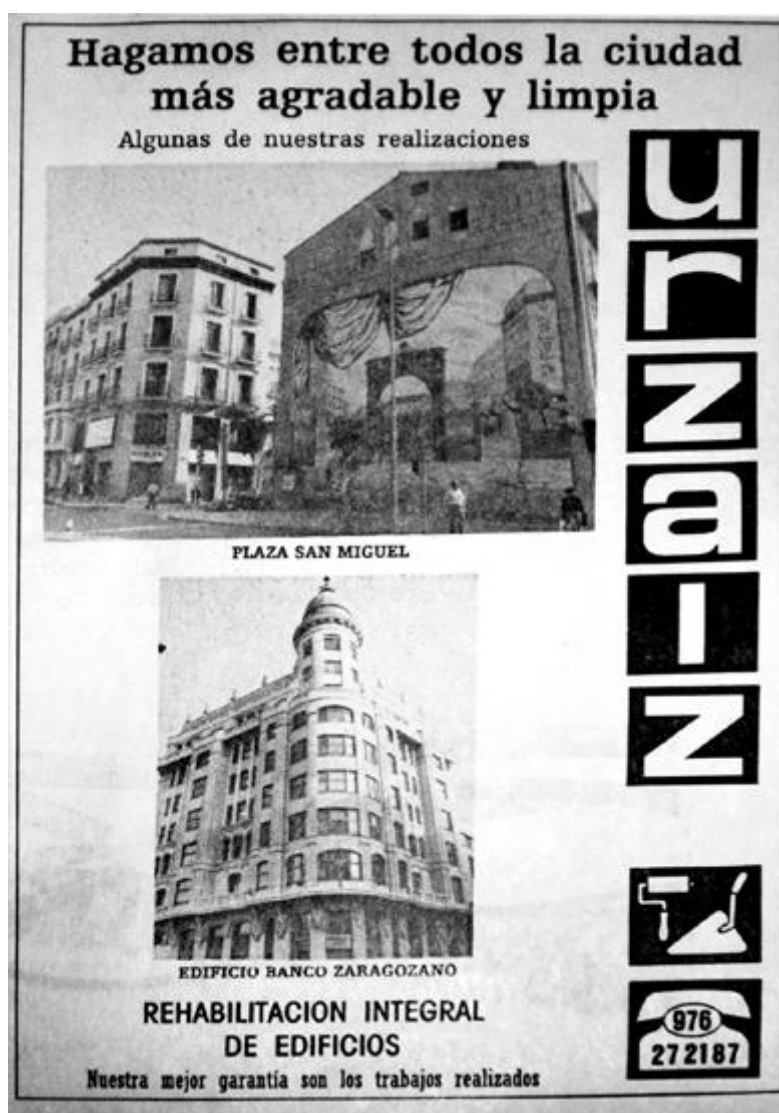
373 Entrevista mantenida con José Lanao el 21 de enero de 2008.

374 Entrevista mantenida con Ana Alcantarilla el 7 de agosto de 2008.

375 RUIZ MARÍN, Julián, *Memoria amante y personal de las calles de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, 1998, p. 155.

376 A.M.Z. ARC 100642 Expediente 3042720/96

por parte de la población, como demuestra el hecho de que durante las fiestas del Pilar se creara una actividad denominada «Plazas en color»,<sup>377</sup> que ofrecía la posibilidad de conocer, mediante una visita guiada, las actuaciones de las plazas del Rosario, San Miguel y Santo Domingo. Estas pinturas se convirtieron en referentes para los vecinos de Zaragoza, como sucedió en el caso de los murales de Zumalacárregui, del Rosario y de la Puerta del Duque de la Victoria, sin duda, la pintura mural más conocida de la ciudad y que ha pasado a formar parte indispensable e inseparable del entorno de la plaza de San Miguel; incluso la empresa Federico Urzaiz llegó a publicitar sus servicios con una fotografía de este mural. A ello debemos añadir una apreciación realizada por Rubén Enciso, para quien esta campaña no solo llenó de color determinados puntos de la ciudad, sino que, además, resultó decisiva para perder el miedo al uso de colores vivos que animaran el escenario urbano.<sup>378</sup>



22. Anuncio de la empresa Federico Urzaiz (*Heraldo de Aragón*).

377 MARTINEZ ALFONSO, Carmen, «Guías y colorín para el casco», en *Heraldo de Aragón*, 9 de octubre de 1988, p. 7.

378 Entrevista mantenida con Rubén Enciso el 17 de abril de 2008.

Los beneficios de esta campaña van más allá de una simple mejora estética al dotar de imagen propia a una serie de espacios que, por aquel entonces, eran grises y sin *imaginabilidad*.<sup>379</sup> Según Lynch, para que una imagen sea eficaz debe poseer identidad, estructura y significado.<sup>380</sup> Estas obras se convirtieron en el elemento que dotó de identidad e *imaginabilidad* la zona en la que se encontraban, por lo que su beneficio fue más allá de un mero efecto estético para alcanzar un valor de tipo social y urbanístico.

### 3.2.3. Miguel Ángel Arrudi y la práctica de la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza

Junto con la labor desempeñada desde el plan *Pintura en fachadas*, hemos de referirnos a la contribución llevada a cabo por Miguel Ángel Arrudi como uno de los principales impulsores de la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza durante los ochenta,<sup>381</sup> autor del mural de la antigua sede del PSOE en San Braulio 5, de las tres piscinas y el graderío del Centro Deportivo Municipal Gran Vía (antigua Hípica) y del mural que recorría la rotonda central del Centro Cívico Delicias. Además de ser el único artista profesional que durante los ochenta se dedicó de una manera más o menos continuada a esta práctica artística, sus trabajos supusieron la introducción de las corrientes artísticas contemporáneas en el ámbito de la pintura realizada en las calles de la ciudad, que hasta entonces se había centrado sobre todo en las demandas sociales (CPZ) y en las labores de recuperación del espacio urbano (*Pintura en Fachadas*).

Desde que en 1980 realizara en Cuarte de Huerva su primera pintura mural,<sup>382</sup> Arrudi siguió dedicándose a esta práctica artística, si bien planteando proyectos fuera de lo corriente, que le llevaron a dejar sus obras en piscinas o directamente sobre el suelo de la calle; éste fue el caso de la pintura que hizo en 1983 en la vía Jacopo da Ponte, de la ciudad italiana de Bassano del Grappa, donde desplegó a lo largo de un tramo de la calle una serie de cuerpos geométricos flotantes, de vivos colores y formas afiladas, con los que simulaba efectos de tridimensionalidad y profundidad, acentuados por medio de la representación de las sombras que estas figuras proyectaban sobre el suelo.

Los juegos de trampantojo y engaño visual planteados en esta obra se convirtieron en una de las principales señas de identidad de la producción mural de Arrudi, si bien sus características poco tenían que ver con los trampantojos realizados en las medianeras de *Pintura en fachadas*. Arrudi no pretendía crear falsas fachadas con las que engañar al ojo humano y neutralizar elementos negativos del espacio urbano; su intención era hacer estudios espaciales por medio de la simulación de efectos de profundidad y volumetría sobre una superficie plana que recreaba un espacio infinito, una práctica que recuerda a la desarrollada por la pintura normativa, que entendía la creación artística como un medio con el que indagar en la representación del espacio.<sup>383</sup> Para realizar estos ejercicios espaciales, recurría a la representación de las piezas escultóricas que él mismo creaba y que se convertían

---

379 Op. Cit., LYNCH, *La imagen...*, pp. 11, 13 y 19.

380 Ibídem, p. 17.

381 Su actividad continuó en los noventa, aunque con menor intensidad y ya fuera de Zaragoza. Destacamos el mural de 500 m<sup>2</sup> que realizó en 1996 en el Hotel Colonial Guest House en Ponce (Puerto Rico) o el mural-rocódromo que pintó en 1998 en Sallent de Gállego (Huesca), localidad natal del pintor.

382 ANÓNIMO, «Elucubración, un movimiento artístico nacido en Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 15 de junio de 1980, p. 7.

383 «para los normativos la obra no significaba nada, no se traducía, no refería a, sino que presentaba un estado espacial» en BARRERIRO LÓPEZ, Paula, *Arte normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*, Madrid, CSIC, 2005, p. 88.



en el motivo protagonista de sus murales. Apoyándose en las notas señaladas, Arrudi construyó un estilo propio y fácilmente reconocible que plasmó en los diferentes murales que realizó en Zaragoza: una pintura mural poblada de formas geométricas con tonalidades neutras que se mueven entre lo escultórico y lo arquitectónico y que flotan en el espacio simulando, mediante escorzos, la profundidad y tridimensionalidad en una superficie plana. A este personal lenguaje artístico es imprescindible añadir, como denominador común de su producción, el carácter lúdico que preside todas y cada una de sus obras, visible en la concepción desenfadada de sus creaciones así como en su localización en espacios dedicados al ocio.



23. Vista de la intervención de Arrudi en Bassano del Grappa (fotografía de Miguel Ángel Arrudi).

Con respecto a la técnica empleada, Arrudi empleaba en la ejecución de sus obras el spray y una mezcla de pintura especial, a base de pigmentos y clorocaucho, que le suministraba José Luis Aramendia, propietario de la empresa de pinturas Payprosa y amigo personal del pintor. La alta concentración de clorocaucho hacía que la pintura mostrara mayor resistencia a la acción de los rayos UV,<sup>384</sup> pero también provocaba que el proceso de secado fuera más rápido, lo que condicionaba el proceso de ejecución de estas obras.

---

384 Entrevista mantenida con José Luis Aramendia el 30 de junio de 2008.



24. Intervención de Arrudi en Bassano del Grappa (fotografía de Miguel Ángel Arrudi).

### El mural de la sede del PSOE

Coincidiendo con la llegada de artistas e intelectuales al casco histórico de Zaragoza, la delegación aragonesa del PSOE inició en 1986 la reforma del inmueble de San Braulio n.º 5, adquirido a la Caja de Ahorros de Zaragoza Aragón y Rioja,<sup>385</sup> con la intención de instalar allí su sede. Carlos Miret fue el arquitecto encargado de la rehabilitación del edificio, que fue concebido con un carácter abierto al crear, además de las salas de uso particular, una zona de bar o una biblioteca a la que cualquier ciudadano podía acceder. En la reforma del edificio, Miret contempló también la realización de una pintura en la medianera correspondiente al vecino inmueble de San Braulio n.º 7 y que encargó a Miguel Ángel Arrudi. En este muro que sobresalía de la línea de fachadas, recurriendo al efecto de trampantojo, simuló una gran placa pétrea sujeta por unas grapas en la que representó una composición consistente en la visión en profundidad de un paisaje rural aragonés, formado por campos de trigo, empeltres y árboles frutales. Sobre este escenario natural, el pintor incluyó uno de sus característicos conjuntos escultóricos flotantes, que añadía un halo de modernidad y misterio al sentido tradicional con el que había concebido el paisaje.

Esta obra desapareció en 2001 con motivo del derribo del inmueble de San Braulio n.º 7, al que pertenecía la pared medianera sobre la que se había realizado el mural. A consecuencia del mismo, Miguel Ángel Arrudi, acogiéndose a la Ley de Propiedad Intelectual y al Convenio de Berna, reclamó en 2002 al Ayuntamiento de Zaragoza una indemnización económica por los daños morales

---

<sup>385</sup> BURGOS, Arturo, «El PSOE aragonés, en busca de una nueva sede», en *Heraldo de Aragón*, 11 de julio de 1985, p. 6.

causados al no haberle comunicado la desaparición de la obra y ver así vulnerados sus derechos como autor de la misma. Ante la negativa municipal, Arrudi interpuso una demanda contra el Ayuntamiento que fue inadmitida por haber excedido el plazo de presentación del recurso.<sup>386</sup>

### **Centro Deportivo Municipal Gran Vía**

El deseo de dar nuevos matices a los trampantojos de sus obras condujo a Miguel Ángel Arrudi a realizar estas pinturas en los muros y suelos de piscinas, con el propósito de observar los efectos que el agua y el fenómeno de refracción de la luz provocaban en la contemplación de los mismos. Sus primeras experiencias en la creación de este tipo de obras estuvieron favorecidas por su amigo José Luis Aramendia, para quien realizó desde 1980 varias pinturas en la piscina que éste tenía en su casa de Cuarte de Huerva.<sup>387</sup> Esta experiencia le llevó a proponer al Ayuntamiento de Zaragoza la realización de una serie de pinturas en el vaso de las tres piscinas y en el graderío del recién reformado C.D.M. Gran Vía (antigua Hípica), propuesta que fue aprobada por la comisión de Gobierno<sup>388</sup> del ayuntamiento.

Durante los meses de abril y mayo de 1987,<sup>389</sup> Arrudi procedió a la decoración de este conjunto donde volvió a recurrir a sus típicos cuerpos geométricos flotantes. El personal lenguaje y la pretendida tridimensionalidad que aplicaba en sus murales se vieron potenciados por el efecto que el agua causaba en la contemplación de los mismos, creando la sensación de que realmente había cuerpos sumergidos en el fondo de la piscina. En dos de las tres pinturas, Arrudi recurrió a este tipo de representaciones, mientras que en el tercer caso, correspondiente a una piscina infantil, optó por motivos más sencillos que reproducían formas de peces sin los acentuados efectos de tridimensionalidad. Si bien para el artista supuso el cumplimiento de un reto artístico y técnico, la recepción de estas obras por parte de los usuarios no estuvo exenta de polémica, al provocar las quejas de bañistas y socorristas, que consideraban que la presencia de estas formas dificultaba las labores de vigilancia y salvamento.<sup>390</sup> Menos problemática resultó la pintura que realizó en el graderío que presidía el recinto, donde Arrudi recurrió a la estética del cómic a través del colorido, del tono desenfadado y de las formas planas, estableciendo un contrapunto con respecto a lo planteado en las piscinas al representar sobre una superficie tridimensional una composición plana, es decir, el efecto contrario al que buscaba en las piscinas.

Ninguno de los cuatro murales que pintó en el C.D.M. Gran Vía se conserva a día de hoy, a consecuencia de la difícil, por no decir imposible, conservación que exigía una obra de estas características.

### **Centro Cívico Delicias**

Tras haber comentando las intervenciones que Sergio Abraín y Miguel Ángel Encuentra habían dejado en el Mercado de Pescados, rehabilitado por Carlos Miret como centro cívico del barrio de Delicias, teníamos pendiente conocer la realizada por Arrudi, que fue el único que recibió el encar-

386 A.M.Z. Expediente 592.987/02.

387 Entrevista mantenida con José Luis Aramendia el 30 de junio de 2008.

388 REDACCIÓN, «Motivos artísticos para las piscinas de la Hípica», en *Heraldo de Aragón*, 25 de febrero de 1987, p. 7.

389 REDACCIÓN, «Las piscinas de la Hípica ya están decoradas», en *Heraldo de Aragón*, 9 de mayo de 1987, p. 10.

390 Entrevista mantenida con Miguel Ángel Arrudi el 11 de febrero de 2008.



go de pintar un mural en el exterior del edificio. Teniendo en cuenta que la totalidad de las pinturas murales realizadas en edificios se reservaban para su espacio interior, esta decisión resultaba toda una novedad, impulsada por la experiencia que ambos habían compartido en la sede del PSOE, así como por los otros trabajos que el pintor venía realizando en el espacio urbano.

Siguiendo las pautas marcadas por Miret, Arrudi intervino en el perímetro exterior de la rotonda central, un friso de 1'15 m. de alto y casi 120 m. de longitud, en la que desarrolló una sencilla composición donde se sucedían sus características formas escultóricas flotantes, que recorrían la rotonda en toda su longitud, manteniendo sus habituales efectos de profundidad y tridimensionalidad. De todos los murales que Arrudi realizó en Zaragoza, hasta ahora únicamente se conservaba el correspondiente a Delicias, sin embargo, con la reciente reforma del inmueble esta pintura ha terminado también por desaparecer al quedar oculta tras una estructura metálica.

#### 4. La pintura mural de iniciativa privada en los espacios de ocio de Zaragoza

La práctica del diseño y de la decoración de interiores de espacios de ocio, principalmente pubs y restaurantes, experimentó un resurgir a la llegada de los ochenta, tan sólo comparable con la actividad desarrollada en los cincuenta y comienzos de los sesenta. Salvando todas las distancias existentes, podemos establecer un paralelismo entre la intensidad vivida en ambos periodos puesto que, en cierto modo, las diferentes circunstancias de uno y otro momento tienen en común la llegada de la prosperidad tras un periodo de depresión; si en el caso de los cincuenta fue el comienzo de la recuperación económica tras las penurias de la posguerra, en los ochenta fue la llegada de la democracia después de cuarenta años de dictadura franquista. Este momento de bonanza estuvo acompañado, en ambos casos y entre otros muchos aspectos, por un incremento del ocio en la ciudad y la apertura de nuevos bares que, a través de su decoración, buscaban proyectar una imagen de elegancia y distinción en el caso de los cincuenta, mientras que en la democracia pretendían mostrarse como abanderados de la nueva progresía.

Al igual que ocurriera durante los años cincuenta y sesenta, la realización de pinturas murales estuvo también presente en la decoración de los pubs y locales que comenzaron a abrir en Zaragoza. El fin era exhibir una estética conforme con los nuevos tiempos, construir una imagen propia y singular que le diera personalidad y le distinguiera de otros establecimientos, aunque también podría ponerse en relación con el interés por presentar los pubs como un escenario más de la vida cultural. Al igual que señalábamos en el caso de las obras realizadas en edificios oficiales, el ascenso experimentado por el diseño y la decoración, a través de movimientos como el *New Decorativeness* o el *Studio Alchimia*, jugó un papel esencial en este sentido, a lo que sumamos otro aspecto, que explicaría en parte el desarrollo de la pintura mural, como es el hecho de que gentes vinculadas al mundo del arte y de la cultura se introdujeran en el ámbito de la hostelería, abriendo restaurantes y pubs<sup>391</sup> donde, normalmente, se reunían otros protagonistas del panorama cultural de la ciudad. Como reflejo de sus intereses personales y aprovechando la relación que mantenían con artistas de la ciudad, muchos de estos bares fueron decorados con pinturas murales que, además de enfatizar el ambiente artístico del local, les daban la singularidad y ese aspecto de rabiosa modernidad que tanto se demandaba.

---

391 Algunos de estos casos son los del galerista Pepe Rebollo, que abrió el *Olmo Rosa* junto al pintor y también galerista Miguel Marcos, así como la crepería *Flor*, el pintor Alejandro Molina, que dirigió junto con varias socias más el *Café de la Infanta* o José María Blasco Valtueña, que regentó el *BV80*.



Las primeras realizaciones se sitúan en los inicios de los años ochenta y se prolongan hasta mediados de los noventa, momento en que la actividad comienza a languidecer, como también sucedía en el caso de la iniciativa pública. Al observar el conjunto de obras realizadas a lo largo de este periodo, nos encontramos con que el distinto ánimo vivido en una y otra década se refleja en las características de las mismas, que muestran diferencias relativas al tipo de espacio al que están destinadas, a los pintores que las practican, a los factores que propician su realización y a la propia vocación con que nace la obra.

En el caso de la década de los ochenta, la presencia de la pintura mural debe ser leída dentro del ambiente de euforia, derivado de los intensos cambios vividos en aquellos años; fue un periodo dominado por las ganas de festejar la vida, como si se tratara de una especie de Carnaval que, en lugar de anunciar un periodo de penitencia, celebraba el final de la larga Cuaresma que fue la Dictadura. Cada uno podía «disfrazarse» de todo aquello cuanto quisiera, forjándose así lo que fue la ecléctica y posmoderna moda de los ochenta que, desde una perspectiva algo frívola, hablaba del deseo de hacer uso y gala de la libertad conseguida tras el final del franquismo. La vestimenta se convirtió en un elemento de diferenciación y de singularidad y en un medio de transgredir lo establecido, lo formal y lo normal, hasta el punto de que para los sectores más radicalmente modernos, que tenían como faro la Movida Madrileña, fue una manifestación cultural con cabida dentro de la creación artística<sup>392</sup> y con la que evidenciaban su pertenencia a una forma concreta de pensar y de vivir, a la manera de las tribus urbanas:

Al caer el sol me vestía de *new romantic*, de pirata con cintas en el pelo y botas altas, me confundía en un mono de cuero de motorista o ropa de trabajo de colores eléctricos que me compraba en la calle Manifestación. Me veo con una gabardina *mod*, chapas de los *Clash* y *Spandau Ballet*, traje y corbatas estrechas [...].<sup>393</sup>

Siguiendo un proceso semejante al de la moda, la aplicación del diseño en los bares de la ciudad permitió proyectar una imagen acorde con los nuevos tiempos y también con su clientela, que se movía en espacios con los que se identificaban y en los que se sentían cómodos:

Nuestro tiempo se caracteriza por el apogeo de los lugares de reunión nocturna y es en estos espacios para el ocio donde se establece la relación más estrecha entre el comportamiento del individuo y las soluciones arquitectónicas. Nuestra cultura urbana encuentra en estos ámbitos un nuevo modo de relación, un nuevo ambiente fundamentalmente lúdico que exige nuevos planteamientos estéticos.<sup>394</sup>

---

392 TORRÉNS, Chus, «El tiempo que abraza al tiempo», en CENTELLAS, Ricardo (Coord.), *Sergio Abraín. Patagallo y Caligrama espacios de una década, 1978-1988, Palacio de Sástago, Zaragoza, 22 febrero-6 abril 2008*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2008, pp. 283 y 286.

Un ejemplo de la vinculación que se estableció entre arte y moda fue la participación de la tienda DADÁ en las actividades de la galería Caligrama, donde en diciembre de 1983 se proyectó la grabación del desfile de moda que celebró la tienda en la discoteca Starter, uno de los puntos de encuentro de la modernidad zaragozana, decorada por Abraín con un conjunto de pinturas murales: «Este desfile [...] tuvo las galas de un importante acto social entre la modernidad. Todos estábamos allí con nuestras mejores galas, presenciando, a modo de fenómeno creativo, los últimos diseños que luego íbamos a lucir en nuestras propias carnes. Todo el conjunto y la presentación tuvieron un halo de *happening* ya que esta fue una década de nuestras vidas donde todo acontecimiento estaba impregnado de apuesta, de novedad, de ganas de crear, de figurar, de sentir en cada instante y de hacer de cada una de nuestras actividades un acto artístico pleno». En enero de 1984 hubo una segunda colaboración entre DADÁ y Caligrama con motivo de la exposición *Diseño, montajes y moda*, en la que la tienda de moda expuso un conjunto de trajes-escultura.

393 PETISME, Ángel, «Desnudo descendiendo una escalera», en *Ibíd.*, p. 377.

394 HERRERO, Victoria, LUESMA, Teresa, TUDELILLA, M.<sup>a</sup> Jesús, «Bares, qué lugares», en *Rolde*, n.º 41-43, p. 95.

Estas palabras nos hablan precisamente de la importancia que se dio al hecho de que los pubs reflejaran el momento de transformación a través de una decoración novedosa con la que, además, los clientes se sintieran identificados. Este ambiente de frenesí y este afán de transformación y de creación de «nuevos planteamientos estéticos» facilitó el arranque de la pintura mural, de ahí que durante los ochenta la mayor parte de las obras se realizaran en pubs y locales de ocio nocturno, templos de la nueva modernidad y de la libertad alcanzada con la democracia.



25. Decoración mural del *Street*  
(fotografía de Sergio Abraín).



26. Decoración mural del *Street*  
(fotografía de Sergio Abraín).

El ambiente de efervescencia y de diversión de estos primeros años se tradujo en unas pinturas murales desenfadadas, algunas de ellas sin gran valor artístico, pero fiel testimonio del espíritu del momento por la vitalidad de sus imágenes y por la fuerza de su colorido. La mayor parte de estas obras eran trabajos realizados por jóvenes artistas con la intención de obtener una fuente de ingresos extra, en ocasiones encargados por el propietario del negocio y en otras a sugerencia del propio artista que, por amistad con éste, se ofrecía a realizar una obra. En estas pinturas se solían abordar temas decorativos, lúdicos e intrascendentes, que en la mayoría de las ocasiones se alejaban de los planteamientos artísticos de sus autores, pero que, en cambio, estaban relacionados con la denominación del negocio, lo que ayudaba a definir el carácter que se le quería dar al mismo; si bien en menor número, también era posible encontrar ejemplos de murales concebidos por el autor como una obra más dentro de su producción artística y no como una decoración condicionada por aspectos relativos a las características del negocio.

Entre los nombres de los artistas que participaron en esta labor, encontramos a Miguel Ángel Arrudi o Aransay, autor de *El palco*,<sup>395</sup> el mural que realizó en 1982 para el BV80, bar, sala de conciertos y representaciones teatrales regentado por José M.<sup>a</sup> Blasco Valtueña. La figura más destacada de todas fue, sin duda, Sergio Abraín, pintor, propietario de la transgresora galería Patagallo y decorador, lo que le llevó a realizar un buen número de murales en bares y decorados efímeros para fiestas en discotecas. Algunos de sus mejores ejemplos los encontramos en los ya desaparecidos *Street*, *Caipirinha*, *Barrio Verde*, *Olmo Rosa*, *Modo*, *Minimal* o *El café de la Infanta*,<sup>396</sup> entre otros muchos que, al igual que sucediera con los murales realizados en los cincuenta y sesenta, desaparecieron con el cierre del establecimiento o a raíz de reformas posteriores.

La agitada vida nocturna de los ochenta se fue calmando conforme avanzaba la década y llegaban los noventa, un momento en que se siguió practicando la pintura mural en lugares de ocio, si bien es cierto que en menor cantidad y con unas connotaciones distintas. Nos referimos al hecho de que los pubs dejaran de ser el escenario de la pintura mural para dar paso a otro tipo de espacios más «formales», como eran los restaurantes, los cafés o el cine. También se produjo un cambio en el tono de las representaciones, que pasaron de ser realizaciones espontáneas, vitales y llenas de color a trabajos más serios y meditados, alejados del contexto de exaltación de los ochenta; esta observación, enlaza a su vez con el hecho de que ahora tengamos que hablar de encargos formales que recaen, principalmente, en pintores plenamente consolidados y reconocidos. A Sergio Abraín, que continuó su labor en los noventa y que, incluso hoy en día, sigue inmerso en este tipo de trabajos, se sumaron Jorge Gay, hasta entonces dedicado exclusivamente a las obras de iniciativa oficial, y Darya von Berner, entre otros



27. Decoración del *Caipirinha* (fotografía de Sergio Abraín).

<sup>395</sup> BLASCO VALTUEÑA, José María, *Noches de BV80*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2010, pp. 225, 726, 748-749.

<sup>396</sup> Entrevista mantenida con Sergio Abraín el 22 de marzo de 2011.





28. Decoración del *Caipirinha* (fotografía de Sergio Abraín).

#### 4.1. Julián Borreguero en el Restaurante Bahía

En 1981 Ángel Bolado y Paco Santamaría, el exjugador del Real Zaragoza, se iniciaban en el mundo de la hostelería con la apertura del restaurante Bahía, en la calle Doctor Cerrada n.º 12. Aunque la pintura mural todavía no había hecho acto de presencia ni en los espacios de ocio ni en los edificios públicos, los propietarios encargaron a Julián Borreguero, aprovechando la relación de amistad que le unía con Paco Santamaría, un mural para uno de los salones del restaurante.<sup>397</sup> Este punto de partida muestra una obra que rompe por completo con las que consideramos las características de la pintura mural en espacios de ocio de este periodo, al ser una obra hecha para un restaurante por un artista maduro y reconocido, rasgos que le relacionan más con lo realizado en los noventa.

En concreto, la obra estaba destinada a decorar el techo del salón «Altamira», una estancia íntima donde el mural, situado encima de la mesa de comensales, se convertía en el protagonista del espacio por la originalidad de la propuesta y por sus dimensiones. Como ya vimos en el ejemplo del Río Club, el pintor no gustaba de la realización de obras meramente decorativas, inclinándose por una solución muy personal, tanto en la composición desarrollada como en el género escogido, el retrato. A pesar de que no era un asunto habitual dentro de la pintura mural, su tendencia a no desvincular su obra mural de la de caballete le llevó a concebir el encargo como un

<sup>397</sup> Entrevista mantenida con Santiago Santamaría, hijo de Paco Santamaría, el 29 de marzo de 2011.



retrato-homenaje dedicado a su amigo Santamaría, uno de los géneros que más y mejor había cultivado a lo largo de su carrera artística.<sup>398</sup>

Para la ejecución de la obra, Borreguero recurrió al óleo sobre lienzo, posteriormente adherido al muro, aunque aplicando una serie de peculiaridades técnicas con las que la obra ganaba en riqueza de matices. Concretamente, además del pincel, el pintor recurrió al manejo de plantillas sobre las que, como si se tratara de un aerógrafo, soplabla con su boca la pintura, obteniendo efectos de granulado, veladuras y texturas que daban a la obra una marcada personalidad. La aplicación de esta técnica se observa principalmente en las siluetas abstractas que animan el fondo de la obra, lo que explica sus perfiles perfectamente definidos y su peculiar acabado de apariencia nebulosa en las que no se observa la huella del pincel. Aunque de manera más puntual, Borreguero también recurrió al uso del aerógrafo, esta vez sin la plantilla, para realizar los detalles de acabado de los motivos hechos a pincel, concretamente de los rasgos faciales de algunos de los retratos de Santamaría. Si inusual fue la técnica, inusual fue la concepción de esta obra en la que desaparecían las fórmulas tradicionales del retrato para crear una solución original en la que la efigie del protagonista, en lugar de ocupar el centro del mural, aparecía a lo largo de todo su perímetro, coincidiendo con la disposición de los comensales alrededor de la mesa, representado en diferentes tamaños, actitudes, con distinta vestimentas e incluso a través de su sombra, luciendo en la mayoría de estas representaciones el mismo gesto con el brazo extendido y mostrando la palma de su mano bien abierta. A pesar de lo reiterativo de la solución, el conjunto no caía en la monotonía gracias a las diferentes posturas y perspectivas que el pintor aplicó en la representación del personaje, así como por la introducción de elementos con los que daba una nota de variedad a la escena; nos referimos, al par de zapatillas de fútbol, con las que hablaba de su etapa como jugador del Real Zaragoza, al vino derramado por el suelo y, sobre todo, a la pareja de gallos que presidía el mural y que Borreguero convirtió en el otro protagonista de la obra por la posición central que ocupaban y por la grandilocuencia de su apariencia. Al tratarse de una composición desplazada hacia el perímetro de la obra, la introducción de este motivo permitía establecer una referencia con la que centrar y compensar el conjunto, sin olvidar la nota decorativa que aportaba esta pareja de gallos, tal y como se deduce de la vistosa y detallada recreación de su plumaje.

Los retratos y el conjunto de detalles que pueblan la obra se disponían ante un fondo abstracto formado por sombras de color que, además de animar el conjunto, ayudaban a construir la sensación de profundidad en la pintura. Para acentuar los efectos de perspectiva, Borreguero representó al protagonista subido a la rama de un árbol, una actitud poco habitual que, además de introducir una nota de originalidad en el retrato, le permitía plasmar una visión de abajo a arriba, concebida en función del comensal, de modo que éste, al levantar su mirada, contemplara la escena como si realmente algo estuviera sucediendo sobre su cabeza. A este recurso se sumaba la manera en cómo el pintor multiplicó la imagen de Santamaría, que se repetía en planos sucesivos en los que iba decreciendo de tamaño progresivamente para simular la distancia que separa a una figura de otra. Si la peculiar perspectiva confería a la obra una estética singular, la imagen multiplicada del exfutbolista le concedía un carácter inquietante, que derivaba de la omnipresencia del personaje, del tono onírico que desprendían sus sombras, que parecen caer al vacío, así como de la propia descontextualización que dominaba en la obra. A ello también contribuía, la frialdad y el carácter distante que

---

398 ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo (Comisario), *Julián Borreguero. Una retrospectiva, 1959-1995. Palacio de Sástago, Zaragoza, 2 de febrero-3 de marzo de 1996*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996, pp. 22-24, 93-99.

transmitía a través de la distancia física establecida con el espectador, de la inexpresividad del personaje y de la propia gama cromática a base de marrones, azules y grises. Con todos los recursos comentados, Borreguero daba forma a esta obra que, en sintonía con su carácter, evitaba caer en una amabilidad decorativa para seguir la línea del Río Club, obteniendo una creación de marcada personalidad por la técnica empleada, por el tema escogido y el modo en cómo lo desarrolló.

## 4.2. Sergio Abraín en el Restaurante El Caball

Santiago Sánchez, que había sido durante su juventud camarero de la mítica cafetería Las Vegas, abrió en 1979 las puertas del restaurante El Caball, situado en una zona populosa, junto al Tubo y frente al Teatro Principal de Zaragoza. Influido por el recuerdo de la cafetería que le introdujo en el mundo de la hostelería, Sánchez tenía en mente incluir en la decoración del restaurante un mural que presidiera el frente del establecimiento aunque, en lugar de inclinarse por la pintura, prefirió una cerámica que, como venimos comentando, gozaba de gran auge en la ciudad. Esta decoración animaría el local hasta que en 1991, Sánchez decidió remodelar el restaurante con el fin de aumentar su capacidad<sup>399</sup> y renovar la imagen del mismo. Uno de los cambios más significativos que se realizaron en este sentido fue la sustitución del mural cerámico, que fue desmontado y debidamente almacenado,<sup>400</sup> por una pintura mural. Sergio Abraín, amigo de Sánchez y más que acostumbrado a la realización de murales en pubs y restaurantes, fue quien le sugirió la opción de animar el nuevo espacio con una serie de pinturas, ofreciéndose él mismo como autor de las mismas. Partiendo de las características y de las necesidades que demandaba el nuevo restaurante, Sánchez y Abraín plantearon la realización de dos pinturas murales, una para cada salón, sumándose una tercera de pequeñas dimensiones y de carácter más anecdótico, todas ellas realizadas con pintura acrílica sobre panel, con la intención de facilitar el desmontaje y traslado de la obra en el caso de que esto fuera necesario. Aunque nacieron con una finalidad decorativa, no podemos referirnos a estas obras como elementos únicamente ornamentales al estar concebidas, también, como un instrumento con el que ampliar la sensación espacial de las salas para las que fueron realizadas.

### 4.2.1. La pintura mural del salón de la planta calle

El primero de los salones se situaba al fondo de la planta calle del restaurante, un espacio en el que la reforma había consistido, básicamente, en la apertura de una claraboya y en la realización de un mural en la pared más larga que presidía el salón, dos soluciones con las que se buscaba dar mayor sensación de amplitud en la estancia. El asunto a representar en esta pintura fue concebido por Abraín junto con Sánchez para conseguir una obra acorde no sólo con el discurso artístico del pintor sino también con el local y con su propietario. En fechas recientes, Abraín había dado forma a un proyecto artístico denominado *Intervenciones imaginarias*<sup>401</sup> consistente en la creación de fotomontajes en los que combinaba la pintura, mediante la representación de la iconografía propia de su obra, con fotografías de «arquitecturas y espacios urbanos, jardines y paisajes exteriores»<sup>402</sup> con la intención de crear imágenes en las que cuestionaba el crecimiento urbanístico en la ciudad

---

399 Se abrió un nuevo salón en una planta subterránea del local.

400 Entrevista mantenida con Santiago Sánchez el 28 de junio de 2010.

401 Sergio Abraín. *Intervenciones imaginarias, del 23 de enero al 15 de febrero de 1992, Parainfo de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.

402 Sergio Abraín. *Libros imaginarios 1992*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Biblioteca de Aragón, 1992, s/p.

contemporánea. Por ello, cuando en las conversaciones entre ambos, Sánchez evocó la época dorada del Tubo, Abraín decidió aplicar en el mural el discurso utilizado en *Intervenciones imaginarias*, tomando como escenario esta popular zona de la ciudad que tan cerca estaba del restaurante. En concreto se basó en dos realidades del Tubo; por un lado, en la situación de deterioro y derribo de inmuebles que sufría por aquel entonces y, por otro, en la antigua existencia de pequeños jardines arbolados en el interior de algunos de los patios de las viviendas que recorrían el Tubo.<sup>403</sup> Partiendo de esta doble realidad, y aunque el mural estaba concebido como una unidad, el artista distinguió dos zonas diferentes, jugando en ambas con la idea de trampantojo.

Partiendo de la derecha, el mural arranca con la representación *trompe l'oeil* de una prolongación ficticia de la pared del restaurante, a la que el pintor añade un elemento inventado como es la franja de colores que recorre su frente. Ante esta pared aparece una tapia, un montón de ruinas y dos grandes columnas de hierro fundido en referencia a una vieja cafetería del Tubo frecuentada por Sánchez;<sup>404</sup> mientras que las columnas se refieren al pasado de la zona, los escombros albergan un doble significado, al ser por un lado un símbolo de destrucción en referencia a la situación decadente del Tubo y, por otro, símbolo de renovación, del que surge el nuevo Caball. Junto a estos motivos, que se refieren a los recuerdos de Sánchez, Abraín introduce sus características formas tubulares que aquí presenta en forma de marco para destacar dos ideas; la primera de ellas es un guiño al Teatro Principal, situado frente al restaurante, por medio de las máscaras de la Comedia y la Tragedia que aparecen representadas como si alguien las hubiera dibujado toscamente sobre un cristal cubierto de polvo. En el segundo caso, Abraín reproduce la clásica idea del cuadro dentro del cuadro mediante el marco situado entre las dos columnas y la franja de colores que representa en la pared, creando así una realidad dual de esta imagen que puede ser vista como una pintura de caballete o como la superposición de los dos elementos señalados. Como transición a la segunda zona del mural, el artista representa una estructura metálica que da paso a una zona boscosa, donde Abraín incluye sus características figuras geométricas, una solución con la que se alivia el espacio cerrado de la sala, un efecto que se intensifica al reflejarse en el espejo con el que buscan ampliar la percepción espacial de esta zona del restaurante.

#### 4.2.2. La pintura mural en el salón del sótano

La principal novedad de la reforma fue la creación de un salón-comedor en una planta subterránea que, a diferencia del localizado en la primera planta, era un espacio completamente cerrado al exterior, lo que hacía especialmente importante la necesidad de contrarrestar la sensación de aislamiento, que podía convertirse en un elemento perjudicial para la sala. Para ello se aplicaron las mismas soluciones que en la planta superior, es decir, la apertura de una falsa claraboya y la realización de una pintura mural.

El motivo elegido en este caso era la cámara acorazada de un banco, con el que el pintor introducía una nueva alusión al entorno más inmediato del Caball puesto que, pared con pared, se contraba la sede central del Banco Zaragozano. Además de ser un guiño original que llevaba al cliente a imaginar que tras la pared del restaurante podía estar la caja fuerte de la entidad, esta singular representación sintonizaba a la perfección con las características del salón, al evocar ambos

---

403 Entrevista mantenida con Santiago Sánchez el 28 de junio de 2010.

404 *Ibidem*.

espacios la idea de aislamiento y hermetismo. A primera vista esta elección podía parecer una contradicción al insistir precisamente en la idea de lugar cerrado, sin embargo el tratamiento que le dio Abraín impidió que ésta fuera la sensación transmitida por la obra, que en realidad ampliaba de manera efectiva la perspectiva del salón. El pintor reprodujo sobre la pared principal una amplia antesala que daba acceso al habitáculo interior de una cámara acorazada, espacio que representó sirviéndose del efecto *trompe l'oeil* con el que recreaba la sensación de profundidad que permitía agrandar visualmente la estancia y contrarrestar la idea de lugar cerrado. Al igual que en el primer mural, Abraín mimetizó la obra con el espacio circundante por medio del trampantojo, visible en el modo en cómo integraba en la escena los pilares que interrumpían la pared, y del uso del mismo color con el que se había pintado el salón, en esta ocasión el gris plata tan característico de su obra de caballete.

Abraín aderezó el escenario con la representación de algunos de los motivos característicos de su obra como eran las estructuras tubulares, que en este caso enmarcaban la arquitectura de la cámara, y unas composiciones geométricas de naturaleza escultórica que remiten al mural del C. C. Delicias y a la lona de *Péndulo-Cinegia* pintada para la plaza de España. Con la intención de estimular al cliente que se situaba frente a la obra, Abraín representó junto a este repertorio de figuras un ejemplar del ensayo que Michel Foucault dedicó a René Magritte, *Esto no es una pipa*, en alusión a la falsedad del trampantojo que protagonizaba el mural y que, de un modo más amplio, le permitía hacer referencia a las falsas apariencias y al engaño a que muchas veces somos sometidos de manera inconsciente.

Aunque este mural constituía la obra principal del salón, había otra obra más sencilla, de menores dimensiones, en la que Abraín ponía de nuevo en práctica la idea del trampantojo recreando, en este caso, la presencia de una estantería sin ninguna otra intención más que la meramente decorativa.

#### 4.3. La vuelta de la pintura mural a los cines:

##### ***Rex Lynx* de Darya von Berner en Palafox-Las Salas**

La época dorada del cine en Zaragoza<sup>405</sup> había sido, sin ninguna duda, la década de los cincuenta, unos intensos años en los que se produjo la apertura de un número considerable de salas, cuidadosamente diseñadas y decoradas, que convertían el rito de ir al cine en un auténtico acto social. Sin embargo, a mediados de los noventa este periodo de esplendor quedaba ya muy atrás; los fastuosos cines que antaño fascinaron a los zaragozanos habían ido cerrando sus puertas para dar paso a multisalas de aspecto aséptico y estandarizado, carentes de cualquier tipo de encanto. De todos los que se abrieron en la ciudad durante los cincuenta y años precedentes, pocos seguían en activo en la última década del siglo xx; el Elíseos, el Palafox, el Rex, el Goya, el Fleta y el Coliseo habían conseguido llegar y aunque afortunados por ser los únicos supervivientes, el tiempo no había pasado en balde para ellos puesto que sus instalaciones desfasadas y la competencia que suponía la apertura de multisalas hacían necesaria su renovación si es que querían seguir manteniendo su actividad.

La compañía Zaragoza Urbana. S.A., como propietaria de un cuantioso número de cines<sup>406</sup> en la ciudad, era consciente de la situación, razón por la cual decidió reconvertir el antiguo Rex en un multicine de tres salas,<sup>407</sup> manteniendo el acceso desde la calle Cinco de Marzo. Con la intención de

405 MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines en Zaragoza 1939-1975*, Zaragoza, Eleazar, 2005.

406 Actualmente, Zaragoza Urbana es propietaria de los cines Palafox, Elíseos, Cervantes y Aragonia.

407 A.M.Z., Caja 213966 Expediente 3057695/1993



renovar el espacio pero sin perder el contacto con el que fuera su origen, el proyecto de reforma se encomendó a José Miguel de Yarza Nordmark, nieto del arquitecto José de Yarza García que había diseñado el Rex y el Palafox junto con Teodoro Ríos Usón en los cincuenta.<sup>408</sup> Ésta fue la primera pero no la única concesión al pasado, puesto que una vez iniciada la reforma se decidió incluir un mural, que fue encargado a la artista mexicana Darya von Berner. Uno de los principales estímulos que motivaron esta decisión se encontraba en la importancia que habían tenido las dos obras que Andrés Conejo realizó para el vestíbulo del Palafox y del Rex en 1954 y en 1967 respectivamente; retomando este ejemplo, se planteó que la pintura mural también debía estar presente en esta ocasión como un modo de dar continuidad a esta extinta práctica tan propia de los cincuenta y que además era, repetimos, el sello de identidad de ambas salas. Si añadimos la conversión de los cines en espacios impersonales y estandarizados, llegamos a la conclusión de que esta decisión resultaba especialmente significativa al recuperar un elemento diferenciador que prometía singularizar y dar personalidad a las instalaciones derivadas de la reforma. La intervención mural en el viejo Rex venía a coincidir con los últimos coletazos del periodo de esplendor que la pintura mural experimentaba en Zaragoza desde mediados de los años ochenta, aunque en este caso no se encargó a un pintor local sino que Felipe Sanz Portolés, responsable de Zaragoza Urbana S.A., decidió que la autora fuera Darya von Berner.<sup>409</sup>

La presentación de von Berner ante el público de Zaragoza se había producido en mayo de 1994, coincidiendo con la reforma del cine, gracias a la exposición celebrada en la galería *Antonia Puyó*, consistente en una intervención mural efímera titulada *Lupus viator*,<sup>410</sup> una obra homenaje al *Coyote* de Joseph Beuys que antes de recalar en la capital aragonesa había pasado por Pescara y Basilea. A raíz de esta exposición, se establecieron conversaciones entre Sanz Portolés y von Berner en las que se concretó el encargo de la pintura para el nuevo espacio surgido de la reforma del Rex.

Una vez más, la pintura mural iba a ocupar un lugar principal, concretamente el techo del hall de acceso al cine, una localización privilegiada pero sin la fuerte presencia de la que gozaba la obra de Conejo, al ser una superficie alargada y estrecha con no muy buena visibilidad. Tras conocer las características del vestíbulo, la pintora barajó diversas opciones que finalmente se concretaron en la representación de dos lince de grandes dimensiones, frente a frente y flanqueando la puerta que conducía a las nuevas salas del cine. Para la ejecución del mural, que dio comienzo a finales del mes de septiembre y se prolongó durante diez días,<sup>411</sup> von Berner recurrió a la proyección sobre el muro de la imagen de los lince, dibujando su silueta para seguidamente realizar el mural, utilizando como técnica el fresco con pintura mineral a base de silicatos.<sup>412</sup>

La artista concibió la obra como un auténtico *site specific* realizado a la medida de las características físicas de este vestíbulo, algo que iba más allá de la adecuación de la escala de los lince a las dimensiones del muro, requisito imprescindible para obtener una obra coherente. Lo realmente interesante en este sentido era cómo adaptó la composición a la presencia de la puerta en el centro del muro, orientando la pintura en torno en este punto, y cómo supo sacar partido de este condicionante al convertirlo en el elemento del que surgía parte de la carga simbólica de la obra. Aunque las características del espacio no eran las más deseables, la artista dio solución a este trabajo siguiendo un

408 Op. Cit., MARTÍNEZ HERRANZ, *Los cines en Zaragoza...*, pp. 151-184.

409 Entrevista mantenida con Felipe Sanz Portolés el 19 de noviembre de 2010. Durante nuestra conversación, Felipe Sanz nos advirtió que con anterioridad a la realización del mural ya conocía la trayectoria de la artista, de quien había adquirido una obra depositada actualmente en el Centro de Negocios ubicado en el Hotel Palafox.

410 Darya, *Darya von Berner. Lupus Viator. Otras intervenciones in situ*, Zaragoza, Galería Antonia Puyó, 1994.

411 RIOJA, Ana, «Dos grandes lince para “custodiar” el Séptimo Arte», en *Diario 16*, 6 de octubre de 1994, p. 57.

412 Entrevista mantenida con Darya von Berner el 5 de septiembre de 2010.

planteamiento semejante al aplicado en los murales *in situ* que venía realizando en galerías y museos. Si en Antonia Puyó había representado una pareja de lobos, en este caso se inclinó por dos ejemplares de lince que representó a gran escala en el techo del vestíbulo, enfrentados entre sí y flanqueando la puerta de acceso. Como bien podemos imaginar, la elección del *Lynx* como motivo protagonista es de todo menos casual; en primer lugar, es una constante en su producción artística elegir un animal en vías de extinción debido a la sensibilización que siente para con el medio ambiente,<sup>413</sup> una triste realidad sobre la que incide mediante el carácter efímero de sus obras, hablando así «sobre los animales que desaparecen durante ese curso del tiempo».<sup>414</sup> En este caso concreto, la artista eligió un lince puesto que, además de insistir en la cuestión de la ecología, le permitía hacer alusión a *Historia de Lince*; fascinada por esta obra de Claude Lévi-Strauss, von Berner decidió convertir este felino en el protagonista del mural con la intención de «comunicar y experimentar físicamente la sensación que me había producido la lectura del libro de Lévi-Strauss *The Story of Lynx*».<sup>415</sup> Si en Antonia Puyó nos encontrábamos ante un *Lupus Viator* o lobo viajero, ahora la pintora nos presenta un *Rex lynx* o el lince rey, «porque en esta pintura, no hay más rey que el propio lince y su reflejo».<sup>416</sup> Además, al rebautizar al animal con esta nueva denominación, la autora conseguía mantener, aunque fuera de manera metafórica, la antigua identidad del cine, conocido hasta ese momento como Rex. Por último, hay que señalar que la elección de un animal cargado de significado para diversas culturas reforzaba el peso simbólico del mural; en concreto, en el mundo occidental siempre se ha destacado la privilegiada capacidad de visión del lince, don que von Berner utilizó para justificar su representación: «Al principio lo escogí porque es un animal ligado a la vista, como el cine; pero no es cierto que el lince tenga una visión extraordinaria, como irreal es todo lo que transcurre en la pantalla».<sup>417</sup> Así mismo, la autora destacaba la importancia que también había tenido en las tribus americanas, concretamente en la de los Sanpoil que consideraba al lince como «origen de las artes y de la civilización».<sup>418</sup> Tras la exposición de todos estos justificantes queda claro que la elección del lince fue meditada con el objeto de crear una obra cargada de significado en sí misma, pero también en relación con el lugar al que estaba destinada.

Además de esta base intelectual, la artista recurre a la alta consideración que el reino animal gozó en las antiguas civilizaciones de Egipto, Mesopotamia o los pueblos de la América Precolombina, donde la Naturaleza constituía un elemento poderoso de carácter divino del que dependía la vida o la muerte del Hombre. Atraída por la actitud de admiración y respeto que profesaban a la Naturaleza, inexistente en la sociedad actual, estas culturas se convierten en un referente para la mexicana,<sup>419</sup> también en lo que a la creación artística se refiere, donde dejaron plasmada su visión de elegante dignidad animal que hoy reproduce en sus creaciones murales.

Si a la carga conceptual unimos el modo en que von Berner, condicionada por la presencia de la puerta de entrada, acomoda el mural a las características físicas del espacio, el resultado es esta

413 Darya von Berner tiene una fuerte vinculación con la protección del medio natural puesto que su madre, Ana Maria Palos de Foronda fundó en 1991 la reserva natural Rancho Komchén de los Pájaros en la península del Yucatán, espacio que ella misma dirige y que está dedicado, entre otros aspectos, al estudio y protección de las aves de la zona.

414 CLOT, Manuel, «Los contagios (una imagen del exterior)», en *Darya von Berner. Lupus Viator. Otras intervenciones in situ*, Zaragoza, Galería Antonia Puyó, 1994, s/p.

415 Entrevista mantenida con Darya von Berner el 5 de septiembre de 2010.

416 *Ibidem*.

417 RIOJA, Ana, «Dos grandes lince para “custodiar” el Séptimo Arte», en *Diario 16*, 6 de octubre de 1994, p. 57.

418 *Ibidem*.

419 Para poder entender el porqué de esta influencia hay que tener en cuenta el hecho de que Darya von Berner sea oriunda de México, un país con una vasta naturaleza en estado puro y un pasado cultural en el que el reino animal ha gozado de la concepción divina de la que hablamos. Ambos aspectos, junto a la fuerte conciencia ecologista de su madre, parecen haber condicionado la visión que la pintora tiene de la naturaleza y en la manera de plasmarla en su producción artística.

obra que evoca las antiguas puertas de Istar o la de los Leones al representar en el techo una pareja de felinos que, vigilantes desde lo alto, flanquean y guardan el acceso a la sala. Muestra al animal en todo su esplendor, al captar la elegancia del rápido y silencioso movimiento del lince. Por la majestuosidad que desprenden a través de su posición enfrentada y sus grandes dimensiones, sin elementos anecdóticos que les rodeen, estos dos felinos se ven revestidos de un valor totémico con el que recuperan el carácter sagrado que los animales siempre habían tenido en las diferentes culturas de la antigüedad. La sensación de poder que transmite el animal se intensifica por su posición privilegiada en el techo del vestíbulo, en una superficie ligeramente inclinada y en un punto elevado desde el que parece vigilar al espectador.

La intención que persigue la autora es devolver al animal su dignidad original y derrocar la visión amable e infantil que actualmente se vende a través de los dibujos animados, de los peluches, de los juguetes o de los zoológicos:

Las imágenes inmensas de animales en los muros, o en las colgaduras, son un cambio intencional en la escala existente. Hasta ahora los humanos, hemos venido siendo los grandes protagonistas y los animales la decoración del escenario. Los utilizamos como mascotas, logos, juguetes, sin comprender el significado trascendental que tienen para nosotros.<sup>420</sup>

Al igual que había sucedido con el género del paisaje en el Romanticismo, von Berner pretende mostrar una imagen sublime del reino animal: dos grandes felinos que, aunque no suponen una amenaza para el hombre, se muestran indómitos, salvajes, y por tanto inalcanzables para el ansia de dominio del Hombre Todopoderoso:

En otras culturas la Naturaleza y los animales no eran un fragmento del mundo, sino que formaban parte de la totalidad absoluta del mundo, del que no podían desaparecer, sin que esa unidad dejara de existir. *Rex Lynx* es el intento de experimentar esa dimensión mítica.<sup>421</sup>

Su representación, realizada desde presupuestos realistas, está guiada por una concreción formal y un rigor que le lleva a plasmar con detalle la anatomía del animal. No hay lugar para la anécdota ni para el sentimentalismo en esta pintura que exhala solemnidad gracias a la austeridad formal y a la sobria gama cromática utilizada. El resultado es una obra firme pero sutil que no enmascara el muro sino que se adapta a él. En lugar de ocultar los condicionantes físicos de la superficie, la artista saca el máximo partido de ellos puesto que, tal y como señala la propia autora, sus obras «No son murales, es una pintura en simbiosis con el lugar».<sup>422</sup> El resultado final es una pintura en la que von Berner renueva un asunto tradicional como es la representación del mundo animal, a la vez que crea una versión actual de las antiguas puertas de acceso a la ciudad, todo ello bañado de un aire de modernidad y del clasicismo imperecedero propio de las creaciones de las antiguas civilizaciones.

A pesar de que este mural no es muy conocido, hay que considerarlo como una bocanada de aire fresco dentro del contexto en que surgió debido, en primer lugar, a su autoría, una artista joven, mujer, perteneciente a una generación distinta y procedente de un país y una ciudad diferente, lo que constituía una presencia novedosa dentro del panorama de la pintura mural en Zaragoza, protagonizado por los mismos nombres desde que en 1985 se hiciera la primera obra. En segundo

420 Op. Cit., VON BERNER, *Darya von Berner...*, s/p.

421 Entrevista mantenida con Darya von Berner el 5 de septiembre de 2010.

422 Op. Cit., VON BERBER, *Darya von Berner. Intervenciones in situ...*, s/p.

lugar, el número de murales realizados en la ciudad se había reducido de manera considerable desde el comienzo de los noventa, por lo que esta obra contribuía a animar una práctica artística que comenzaba a decaer. Y en tercer lugar porque, aunque fuera de manera puntual, supuso la recuperación de la pintura mural en los cines, completamente extinta en Zaragoza desde que en 1967 Andrés Conejo realizara el mural que hasta hacía no mucho tiempo presidía este mismo espacio.

Desafortunadamente, tenemos que señalar que, aunque la obra se conserva, ésta ha perdido el protagonismo que tuvo inicialmente. La razón de este cambio se encuentra en que para facilitar el control en los accesos al cine, se decidió centralizar el ingreso en la entrada principal ubicada en el paseo de la Independencia y cerrar el correspondiente a la calle Cinco de Marzo. A raíz de este hecho, el vestíbulo ha pasado de ser una zona principal de tránsito obligado para todos los usuarios a ser un espacio «marginal» por el que tan apenas se circula, un cambio que afecta considerablemente a esta pintura que se ha quedado sin espectadores que disfruten de ella. Por último y para terminar con un buen sabor de boca, señalar que con esta obra, Zaragoza Urbana S.A. retomaba la introducción de la pintura mural en sus diversas instalaciones empresariales,<sup>423</sup> una labor que ha continuado años después con el mural que pintó Sergio Abraín para el gimnasio del Hotel Palafox o el gran bodegón que Pepe Cerdá realizó en el Hotel Hiberus en 2008.

#### 4.4. Días de vino y flores en la Creperie Flor

En 1981, el galerista Pepe Rebollo abrió las puertas de la *creperie* Flor, situada en pleno corazón del casco zaragozano, concretamente entre el Torreón Fortea y el Palacio de Argillo, donde años más tarde Cano realizaría sendos conjuntos de pintura mural. Este nuevo negocio venía a sumarse al *Olmo Rosa*, el pub que Rebollo había abierto junto al también galerista Miguel Marcos, sin embargo, a diferencia de éste último, donde había intervenido Sergio Abraín,<sup>424</sup> la *creperie* no recibió en un principio ningún tipo de decoración mural.

No fue hasta el verano de 1995 cuando Rebollo, con motivo de la designación de Jorge Gay para pintar una de las cúpulas de la Basílica del Pilar, propuso al pintor, del que era íntimo amigo, la realización de una pintura para el techo de la *creperie* Flor. La intención del galerista era dar un toque de personalidad y encanto al local, a la vez que brindar al artista la oportunidad de adentrarse, en vistas a su encargo para la basílica, en todo aquello que suponía trabajar *in situ*,<sup>425</sup> desde el esfuerzo físico hasta las dificultades propias de la realización de este tipo de obras. Cuando Rebollo le planteó a Gay la posibilidad de decorar el bar, éste estaba instalado en París, por lo que su realización tuvo lugar durante las vacaciones estivales del pintor en Zaragoza; no obstante, se trataba de una obra sencilla<sup>426</sup> con la que animar y singularizar la atmósfera de este pequeño local del casco zaragozano. *Días de vino y flores* fue el título que Gay dio al mural, realizado directamente sobre el techo con acrílico, una denominación con la que advertía del ambiente de placer que inundaba esta pintura y, con ella, el restaurante. Gay se inclinó por un asunto amable de naturaleza decorativa,

---

<sup>423</sup> Aunque se trata de una obra para un espacio privado, no podemos dejar de señalar que, a la vez que trabajaba en la pintura del Rex, Darya von Berner realizó por encargo de Sanz Portolés un mural para el hall de acceso del edificio sito en el Coso n.º16, donde siguió unos planteamientos semejantes a los plasmados en *Rex Lynx*.

<sup>424</sup> Entrevista mantenida con Sergio Abraín el 22 de marzo de 2011.

<sup>425</sup> Entrevista mantenida con Pepe Rebollo el 17 de marzo de 2011.

<sup>426</sup> Al ser una obra sencilla, el pintor no realizó ningún boceto de conjunto, sirviéndose únicamente de los apuntes generales que había esbozado de las diferentes escenas que recorrían el mural.



como era un conjunto de escenas de tono hedonista en el que hombres y mujeres desnudos, rodeados únicamente de vegetación y flores en alusión a la denominación del restaurante, disfrutaban de una vida de gozo y placer. Con esta representación, el autor adaptaba el mensaje contenido en la obra al nombre del local; de hecho, en esta obra, donde entonaba un canto a la alegría y a la libertad, Gay siguió el mismo planteamiento y ambiente que habían protagonizado sus últimas pinturas murales, confirmándose así su tendencia hacia una producción de aire mediterráneo, sensual y relajado en la que no tienen cabida aspectos negativos.

Al contemplar la pintura se evidencia la influencia del planteamiento desarrollado en los murales del Auditorio, su última gran obra, que en este caso Gay simplifica para obtener un resultado sutil que no sobrecargue el espacio del restaurante: ningún paisaje natural, salvo la representación puntual de vegetación, ambienta la vida de estos personajes que se desarrolla ante una abstracción formada únicamente por la combinación de campos de color sobre los que se disponen las figuras, representadas por medio de su silueteado. La ligereza se acentúa mediante el uso de tonalidades suaves y por la propia composición, que se limita a la distribución de las escenas a lo largo de toda la superficie. El resultado final era una obra sencilla, en correspondencia con la sencillez del espacio al que estaba destinada, con una ejecución correcta y un aspecto amable, sin otro cometido más que crear un entorno que contribuyera a ofrecer una experiencia agradable al cliente del restaurante. Además de actuar como un instrumento de diferenciación, el mural ha sido empleado como imagen publicitaria en los dípticos de difusión del restaurante, al igual que vimos en el caso de las pinturas del Auditorio.

#### 4.5. *Les oiseux amoureux* de Jorge Gay en La Zaragozana

Fue en la Zaragoza del año 1900 cuando tuvo lugar la creación de la fábrica de cerveza La Zaragozana, una de las primeras en crearse en España y una de las pocas cerveceras autónomas que existen hoy en día en el país, tras haber sido absorbidas, la mayor parte de ellas, por los grandes grupos internacionales. Desde su creación, se han sucedido diversas ampliaciones y renovaciones con las que la fábrica se ha adaptado a las nuevas necesidades, lo que no ha sido un impedimento para mantener vivas parte de las instalaciones originales que han terminado por convertir a La Zaragozana en un destacado y valioso ejemplo de patrimonio industrial vivo.

En el año 2000 tendría lugar el centenario de la fábrica, acontecimiento que fue aprovechado para llevar a cabo la rehabilitación y ampliación de estos espacios centenarios, labor que fue encomendada a José Manuel Pérez Latorre. El aspecto más singular de este proyecto era la propuesta de musealización de las salas antiguas de producción de cerveza, una actuación que permitiría acercar al visitante la historia de La Zaragozana y, cómo no, el proceso de producción de la cerveza. Las salas dedicadas a la germinación de la cebada fueron rehabilitadas como un espacio público de uso polivalente, en el que arrancaban y finalizaban las visitas a la fábrica, además de acoger diversos actos de la empresa. Pérez Latorre, de acuerdo con el deseo de La Zaragozana y con la intención de crear un ambiente especial en este Espacio Ámbar, como se conoce a la sala, conservó los elementos originales presentes en la misma, pero dándole un aire de plató cinematográfico<sup>427</sup> que completó, una vez más, con la colaboración de dos artistas: el escultor Francisco Rallo, que talló en piedra la flor de lúpulo, y Jorge Gay, que intervino en 1997 con una pintura mural.

---

<sup>427</sup> *La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 de octubre-30 de noviembre 2003*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, p. 179

El cometido del pintor era decorar, animar y dar identidad a este espacio, para lo cual se inclinó por la representación de una escena de ocio desarrollada en la margen izquierda del Ebro, protagonizada por parejas de enamorados que disfrutaban de su tiempo libre mientras toman una cerveza. Tras estudiar diferentes soluciones, el pintor dio con la composición definitiva que posteriormente trasladó, sin apenas cambios, al mural, realizado con pintura acrílica sobre lienzo con bastidor adherido al muro. El disfrute ocioso y despreocupado, uno de los temas que con más insistencia había tratado Gay en su obra de caballete, se convertía en el asunto central de esta pintura mural en la que el pintor, además, aprovechaba para evocar el pasado de la ciudad, cuando la ribera, aún sin urbanizar, era punto de encuentro para los zaragozanos.<sup>428</sup> Temáticamente, esta obra se encontraba en la línea de sus últimas pinturas murales,<sup>429</sup> reiterando el mismo tipo de imágenes y reutilizando incluso figuras y motivos aparecidos en otras obras, como es el caso de los bailarines y el flautista que toma de *Encuentro* y la pareja tumbada, motivo recurrente a lo largo de su producción desde los años 80. Aunque iconográficamente la obra no supone ninguna renovación en relación a su producción anterior, sí lo es desde el punto de vista formal al utilizar recursos diferentes a los empleados en *Encuentro*, su última pintura mural, realizada para el Ayuntamiento de Zuera: las siluetas dibujadas sobre fondos planos formados por campos de color que había representado en Zuera se convierten aquí en figuras con una potente volumetría dispuestas ante un escenario urbano representado en perspectiva y profundidad. Gracias a la recuperación de la tridimensionalidad y de la volumetría la obra gana en potencia visual, que se intensifica con la pretendida exuberancia cromática a base de colores brillantes y contrastados con los que el artista busca contrarrestar la austeridad grisácea de la sala, siendo además un recurso muy apropiado para transmitir la atmósfera de felicidad que domina en el mural.

Al contemplar la obra es inevitable hablar de la influencia de la pintura francesa (incluso le da un título francés) a través de Fernand Léger, cuya peso queda atestiguado en las robustas figuras del primer plano, y del filme de Jean Renoir *Un día de campaña*, del que toma ese ambiente en el que se respira la alegría de vivir. Incluso se podría decir que nos encontramos ante una escena típicamente francesa si no fuera porque al fondo, y haciendo un guiño a la empresa para la que realiza la obra, aparece el característico carro de reparto de cerveza que originariamente recorría a diario la ciudad (y que hoy sólo sale en determinadas fechas) dirigiéndose a la fábrica, representada por las grandes calderas de cobre donde se cuece la cerveza. Por si cabía alguna duda en la identificación de la ciudad, Gay incluye la fachada y la cúpula del Pignatelli, omnipresente en la producción del pintor. Bajo este paisaje urbano y en primer plano aparece un grupo de *bon vivant*, amenizados por la música, la actuación de saltimbanquis y rodeados por un marco natural en el que bailan, holgazanean y acompañan la tarde con unas tentadoras jarras y botellines de cerveza, que constituyen el segundo guiño a La Zaragozana, y que Gay hace destacar sobre el resto del conjunto al ser el único elemento representado de manera realista en una obra dominada por la profusión y el antinaturalismo de los colores empleados.

---

428 No era la primera vez que abordaba el ocio en las orillas de Ebro puesto que, en un acto de melancolía hacia el pasado reciente y como una demostración de admiración por Francisco Marín Bagüés, pintó *Homenaje a Marín Bagüés*, donde hacía una reinterpretación de *Los placeres del Ebro*, que el maestro de Leciñena dedicó precisamente al tema del ocio junto al río.

429 La introducción de escenas amorosas en su pintura mural es algo habitual, en ocasiones como asunto central, tal es el caso que nos ocupa así como el realizado para el restaurante-creperie Flor, *Días de vino y flores* y *El amor nuevo*, para la Fundación Amantes de Teruel. En otros casos, aunque no sea el tema central, también recurre a estas imágenes como un elemento secundario, tal y como hemos visto en *La vida, música*, *Encuentro*, pintura mural realizada para el Ayuntamiento de Zuera, y *Aragón, el sueño sostenido y el anhelo armónico* realizado para la Escalera de Presidencia del Gobierno de Aragón.

Aunque el espacio en el que se ubica no es exactamente un café, esta pintura se encuentra en la línea de las obras realizadas para restaurantes y pubs, es decir, una obra decorativa y amable con la que animar y caracterizar un espacio de ocio, inclinándose en este caso por una escena hedonista, a la manera de la realizada para la *creperie*. No es, por tanto, una obra importante en cuanto al mensaje expresado, ni tiene la ambición ni el interés artístico de otras de sus obras, sin embargo el decorativismo y el espíritu festivo que desprende han convertido a *Les oiseux amoureux* en una imagen muy atractiva para los visitantes, que la utilizan como fondo ante el que fotografiarse una vez finalizado su recorrido por las instalaciones de La Zaragozana.

## CONSIDERACIONES FINALES

La realización de esta investigación ha permitido trazar la práctica, las características y, en consecuencia, conocer la evolución que ha experimentado la pintura mural a lo largo de la segunda mitad del siglo xx en Zaragoza. Es momento, por tanto, de pasar a exponer las principales consideraciones alcanzadas, si bien buena parte de las mismas han ido quedando reflejadas a lo largo de este estudio. En primer lugar, queremos comenzar refiriéndonos a una observación general pero sustancial, como es la distancia existente entre la pintura mural de iniciativa pública, de iniciativa privada y a su vez de la situada en el espacio urbano. Si bien todas ellas comparten el hecho de estar realizadas sobre muro, son más los aspectos que las separan; cada una de estas vertientes de la pintura mural muestra una idiosincrasia propia, especialmente evidente en el caso de la de carácter oficial y de la realizada en el espacio urbano, y que se refleja en el ánimo y objetivo último de estas obras, en los temas tratados así como en los autores involucrados, completamente distintos en cada uno de los ámbitos referidos. El hecho de abordar estos tres campos de actuación nos ha ofrecido la posibilidad de obtener una visión global de lo que sido la pintura mural en general y descender en el conocimiento más detallado de cada una de ellas, reparando en sus puntos de unión y en aquellos otros que las separan. De este modo, al observar la trayectoria de la pintura mural en Zaragoza en su conjunto, una de las conclusiones a destacar es que no existe una práctica continuada a lo largo del tiempo, sino que la realización de obras tiende a concentrarse en periodos relativamente breves y muy definidos que vienen a coincidir, no de manera casual, con los años iniciales de los dos sistemas políticos habidos en España en este marco cronológico; en este sentido, llama la atención cómo las obras de iniciativa pública y de iniciativa privada tienden a desarrollarse a la par, surgiendo y desapareciendo en ambos casos en fechas paralelas, condicionadas por el contexto socioeconómico y la situación política. Esta idea nos permite enlazar con otra de las conclusiones alcanzadas: la influencia determinante que los acontecimientos políticos han ejercido en el desarrollo y en las características del mural. Nos referimos en primer lugar a la íntima conexión entre la pintura en el espacio urbano y la situación política, que ha condicionado su aparición y posterior devenir. De su inexistencia total durante la dictadura, pasamos a su nacimiento y desarrollo durante la Transición, cuando la pintura mural, guiada por los principios marxistas del arte, se erigió en un medio de crítica y de lucha social y política, relacionada con la ciudadanía, surgida de la iniciativa privada y sin ánimo de permanencia; todo cambia, de nuevo, con la llegada de la democracia cuando, en respuesta a la nueva realidad, la pintura mural en el espacio urbano se despoja de su carácter reivindicativo y social para convertirse en una herramienta más en las labores de rehabilitación urbana, promovida directamente desde el ente público y pensada para perdurar.

El peso de la situación política es igualmente considerable en la práctica de la pintura mural de iniciativa pública al actuar, tanto en la dictadura como en la democracia, como un reflejo de los órganos de poder, con el que exponer sus pilares ideológicos, una necesidad que, evidentemente, se da en los primeros tiempos de un régimen que acaba de empezar y que necesita mostrar su fortaleza



y enaltecer los principios básicos del nuevo momento en que se adentra el país, lo que explicaría la concentración de las obras en el arranque de la dictadura y de la democracia. Es en su desarrollo práctico donde surgen las diferencias existentes entre los murales realizados en uno y otro tiempo, al estar en función del discurso ideológico defendido por cada régimen: único, victorioso y tradicionalista en la dictadura, plural y progresista en la democracia. Es, también, en los temas y en los lenguajes artísticos empleados donde más se evidencian las grandes diferencias existentes entre la pintura mural oficial de la dictadura y de la democracia. Durante el franquismo, se convirtió en un instrumento de propaganda donde plasmar temas y personajes extraídos de la historia de España, a los que se les daba una interpretación trascendente cargada de significado político, sin dejar lugar a la anécdota; son obras con un tono siempre grave, serio y político con el que manifestar de manera rotunda y directa el ideario defendido y con el que loar los capítulos de la historia de España. Es por ello que, en los murales realizados en la ciudad, se desplegaron ante todo asuntos de carácter histórico con un trasfondo político. Lo primordial en estas obras era el mensaje que el pintor debía ensalzar con su ejecución, pero al margen de ello ¿Hay algo más en estas pinturas? ¿Nos transmiten algo más allá de lo que su temática dice? Aunque sea de una manera más velada, estas obras hablan también de la rigidez, del estatismo, de la inexpresividad y del peso del pasado como reflejo del ambiente inmovilista de la dictadura, una visión que paradójicamente convive con la exaltación del régimen y que se manifiesta en la rigidez formal de los personajes y de su entorno, siempre estáticos, inexpresivos, vestidos con pesados atuendos y con una paleta cromática variada, pero carente de brillo y de vitalidad. En definitiva, la pintura mural realizada en el franquismo habla de la imagen heroica y poderosa que quería trasladar el régimen, pero también del momento sombrío en que se encontraba inmerso el país.

El panorama es radicalmente distinto al detenernos en las realizadas durante la democracia, donde predominó el componente artístico sobre la función propagandística. Lo que se plasmaba en estos murales eran conceptos abstractos y más sutiles y no tanto hechos concretos, como veíamos en el franquismo. Era el artista quien definía el asunto a tratar, sin tener que adecuarse a una temática oficial, lo que no impedía construir la imagen del recién estrenado régimen democrático. A pesar de que desde el poder no se establecieron líneas a seguir, la mayoría de los artistas coincidieron en el tono hedonista que imprimieron en el grueso de las obras realizadas, donde hablaban de lo lúdico, del ocio, de la alegría de vivir, de lo insignificante y cotidiano frente a los temas trascendentes y heroicos del momento anterior. Para dar forma a estos asuntos, los pintores volvieron a coincidir en los motivos empleados, absolutamente impensables en el franquismo: buena parte de los murales estaban protagonizados por personajes desnudos, paisajes naturales de colores vívidos, claros y vibrantes, atmósfera pacífica y distendida donde domina el ambiente ocioso. Frente al carácter historicista de la pintura anterior, la nota predominante en la democracia fue la presencia de escenas atemporales protagonizadas por gentes anónimas que no se pueden asociar a un momento, a un lugar o a un personaje concreto sino que parecen hablar más de un estado del alma, de un estado de libertad, de ilusión y de calma, que en este caso quedaría asociado a la democracia. Con este cambio, los personajes se despojaban de todo aquello que anteriormente les oprimía, dejando a la vista su cuerpo sin ningún tipo de pudor. Con la incorporación masiva del desnudo, además de eliminar los tabúes y el puritanismo de la dictadura, los personajes se desprendían de los uniformes, de las armas y de cualquier otro elemento que antes vestían, borrando todo rastro de jerarquía social y de rigidez para volver a lo natural, a lo inocente, a lo vulnerable y a lo fraternal. Mientras que el tema tratado tuvo un papel principal durante la dictadura, ahora por su levedad parecía más una excusa para

disfrutar del placer de pintar; por ello, a la hora de leer el mensaje contenido en estos murales debemos atender tanto al argumento abordado como a la manera de darle forma: obras que se recreaban en el deleite estético a través de la marcada sensualidad formal que el pintor imprimía con el uso de un vibrante y variado colorido y de formas sinuosas e incluso insinuantes, reiterando formalmente el mensaje transmitido por la iconografía y poniendo al espectador en contacto con el placer de los sentidos y el disfrute del arte.

Junto a la esencia de los asuntos tratados, el lenguaje artístico empleado por los autores revela también las diferencias existentes entre la producción mural de la dictadura y la democracia. En el caso del periodo correspondiente al franquismo, se impuso un lenguaje que sintonizaba con el discurso conservador del régimen, es decir, el academicismo, como metáfora del orden establecido, mientras que en el caso de las obras realizadas en los ochenta nos encontramos con personalidades artísticas muy diversas, siempre dentro de la figuración, y con la presencia de la abstracción, aunque de manera minoritaria al reducirse a las aportaciones de Broto y Encuentra. Asimismo, la naturaleza de los lugares en los que se realizaron estas obras ahonda un poco más en las diferencias habidas entre la distinta concepción de la pintura mural en uno y otro momento. Durante la dictadura, los espacios institucionales de carácter político fueron los principales destinatarios de la pintura mural al acoger los ciclos pictóricos más importantes y con mayor peso simbólico. La localización ponía, una vez más, el acento en el carácter político del mural en el franquismo, lo que contrastaba con lo realizado en la democracia. Más que por su presencia en espacios institucionales, donde se llevaron a cabo abundantes conjuntos de considerable interés artístico, la pintura mural en los ochenta y noventa se distinguió, ante todo, por su aparición en edificios de uso cívico y cultural destinados a públicos de muy distinto tipo. Este nuevo contexto espacial era, en consecuencia, un reflejo de la vocación cultural con que nacía la democracia, pero también de la imagen que ésta quería proyectar de sí misma.

Otra de las conclusiones extraídas en nuestra investigación es el predominio absoluto del localismo en todo el periodo estudiado, así como en los diferentes ámbitos de la pintura mural. En el caso de la iniciativa pública, nos encontramos con que durante el franquismo sólo una obra fue encargada a un artista no local (Villaseñor), una tendencia que se agudizó en la democracia, cuando el empeño por promover creadores locales condujo a escoger únicamente autores procedentes de Aragón, a lo que viene a sumarse la presencia reiterada de determinados nombres. Lo mismo sucede en el caso de la iniciativa privada, con la sola excepción de Las Vegas (María Antonia Dans) y Zaragoza Urbana (Andrés Conejo y Darya von Berner). A esta observación hay que sumar, la escasa presencia de la mujer como autora de murales, que se redujo al ámbito de la pintura para espacios de ocio durante los cincuenta y sesenta a través de la actuación de María Pilar Burges, María Antonia Dans y Lourdes Crespo y quizá de otras de las que no ha quedado testimonio. Los últimos cincuenta y primeros sesenta se convirtieron, por tanto, en años prometedores para la Mujer que, por primera vez, conseguía hacerse un lugar dentro del mundo de la decoración como autora de una parte de las pinturas murales que engalanaron los establecimientos más distinguidos de la ciudad. Este papel fue, sin embargo, efímero, de modo que no será hasta los años noventa cuando volvamos a ver a otra mujer, Darya von Berner, en el panorama de la pintura mural, de nuevo, para un espacio de ocio. De aquí se deriva otra observación: el hombre ha sido quien ha recibido los encargos oficiales correspondientes a espacios institucionales, mientras que la labor de la mujer como muralista se ha visto reducida a los trabajos de decoración en locales de ocio.

Aunque tan apenas ha sido abordado en nuestro estudio, no podemos dejar de referirnos en nuestras conclusiones al aspecto técnico de la pintura mural. En concreto, hablamos de cómo la

ejecución directa sobre muro ha sido progresivamente sustituida por el trabajo sobre lienzo o panel posteriormente adherido a la superficie de la pared; la única excepción la constituye la pintura mural en el espacio urbano, donde todas las obras, obviamente, fueron realizadas directamente sobre muro. Las causas de esta progresiva desaparición podrían encontrarse en la mayor comodidad que ofrece su factura en lienzo o tabla con respecto al trabajo sobre muro, así como en que cada vez existe un menor dominio de las técnicas murales. Como aspecto positivo, hemos de resaltar que esta particularidad técnica permite arrancar y trasladar las pinturas ante su posible destrucción, lo que, por otro lado, no deja de convertir a la obra en una pintura de gran formato, susceptible de ser trasladada de un emplazamiento a otro, como si de un cuadro se tratara, con la consiguiente descontextualización que esto provoca en la misma.

La contraposición de las distintas vertientes de la pintura mural nos conduce a una nueva conclusión: la diferente o, incluso, mayor consideración que ha tenido aquella destinada a espacios interiores, tanto de titularidad pública como privada, con respecto a la realizada en el espacio urbano. Mientras que las primeras sí eran juzgadas como obras con carácter artístico, aquellas ubicadas en el espacio urbano eran valoradas, desde una visión pragmática, como herramienta de propaganda, protesta social o rehabilitación urbana, pero no como manifestación artística plena; esta percepción ha generado su minusvaloración con respecto al resto de expresiones de pintura mural, una apreciación injusta que no tiene en cuenta las amplias posibilidades artísticas que ofrece. La mayor parte de las obras realizadas en Zaragoza han sido destruidas: la totalidad de las correspondientes a los años setenta, a excepción del mural de Lasala que, sin embargo, hoy permanece oculto tras una vivienda de nueva construcción; idéntica suerte han sufrido las medianeras de la campaña *Pintura en fachadas*, salvo la dedicada a la puerta del Duque de la Victoria, en mal estado de conservación, y también los murales de Arrudi. Ello pone de relieve la vulnerabilidad de este género, directamente expuesto a los efectos de la inevitable transformación y crecimiento de la ciudad, pero también a la falta de sensibilidad hacia este tipo de manifestaciones artísticas. También podría interpretarse como una demostración de esta menor consideración la escasa difusión que esta práctica artística gozó entre el colectivo de artistas durante los periodos estudiados. Así lo advierte el hecho de que el conjunto de realizaciones, tanto en la década de los setenta como en los ochenta, estén protagonizadas por los mismos autores; en el caso de los setenta, la inmensa totalidad de las obras fueron realizadas por el CPZ y afines, como la Brigada Pablo Neruda, José Luis Lasala o Julia Dorado, mientras que en los ochenta, sus impulsores fueron básicamente Miguel Ángel Arrudi y la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Zaragoza.

La última conclusión de nuestro estudio es, por tanto, un alegato en favor de la pintura mural en el espacio urbano, que está cobrando una importancia cada vez mayor a consecuencia del impulso creciente que viene experimentado el *Street Art* desde hace algunos años. Es ésta, la del mural en el espacio urbano, una expresión artística singular por la capacidad que tiene de integrar cuestiones de tipo social, político, urbanístico y ambiental. Por un lado, su situación en el espacio urbano, a través de medianeras u otros soportes, representa una vía de primera importancia a la hora de ofrecer una nueva dimensión artística a la ciudad y, como consecuencia, transformar la percepción de la misma ya que, por la inevitable influencia que su presencia provoca, contribuye a mejorar la calidad estética del entorno así como a influir en su ordenación. Casi de una manera innata, el mural urbano es, también, un cauce de expresión a través del cual la sociedad, bien de forma colectiva o individual, ha venido ejerciendo desde acciones de protesta y reivindicación a manifestaciones de carácter festivo. No menos interesante resulta el mural entendido como un medio de interacción

social, en el que el proceso creativo de la obra tiene la capacidad de generar una cohesión grupal en la que domina el espíritu de colaboración, comunicación, interacción y, en algunos casos, reintegración en la sociedad; así lo he podido advertir en las dos experiencias, de muy distinto carácter, en las que he colaborado recientemente, como voluntaria en un proyecto promovido por la *Chantier Jeunesse de Maroc*, y como participante en la intervención de *Boa Mistura* dentro del programa del Festival Internacional de Street Art *Séptimo Asalto*.

Esta defensa no debe entenderse como una apología de la práctica de la pintura mural. El efecto producido por este tipo de obras es positivo, pero una realización indiscriminada conllevaría la sobresaturación del entorno urbano. Por ello, defendemos una práctica controlada y programada, en la que las obras realizadas impliquen, por medio de su localización, del motivo elegido y de su ejecución técnica, una aportación artística, una mejora del paisaje urbano y un elemento de identidad. Y es que la pintura mural actúa como la escenografía de una obra teatral, una imagen de fondo aparentemente secundaria, pero que domina en el escenario de las calles por medio de su omnipresencia, presidiendo y formando parte inseparable de la vida en la ciudad.





# BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

## Bibliografía de la década de los cincuenta y sesenta

### Publicaciones sobre el contexto histórico y social

- ALARÉS LÓPEZ, Gustavo, «Fernando El Católico en el imaginario del Aragón franquista», en ROMERO, Carmelo, SABIO, Alberto (Coords.), *Universo de micromundos. VI Congreso de Historia Local de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2009.
- ALFARO LAPUERTA, Emilio, *Fernando El Católico y la Hispanidad*, Zaragoza, Instituto Cultural Hispánico de Aragón, 1952.
- BLASCO IJAZO, José, «Gobiernos Civiles», en *¡Aquí... Zaragoza!*, Tomo 6, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988 (primera edición 1960).
- BOX VARELA, Zira, *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo*, Tesis Doctoral dirigida por Fernando del Rey Reguillo, Departamento de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- CANELLAS, Ángel, «Alfonso el Magnánimo y Aragón», en *Universidad*. Revista de la Universidad de Zaragoza, n.º 1-2, 1959.
- FEBO, Giuliana di, *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Bilbao, Desclée, 2002.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *Historia de Zaragoza. Zaragoza en el siglo xx*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1999.
- FORCADELL, C., SAZ, I., SALOMÓN, P., (eds.), *Discursos de España en el siglo xx*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009.
- GARCÍA MORENTE, Manuel, *Ideas para una filosofía de la Historia de España*, Madrid, Ediciones Rialp, 1957.
- GERMÁN ZUBERO, Luis, *Aragón durante el siglo xx. Estudios urgentes*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 1998.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, LIMÓN NEVADO, Fredes, *La Hispanidad como instrumento de combate. Raza e imperio en la prensa franquista durante la Guerra Civil española*, Madrid, CSIC, Centro de Estudios Históricos, 1988.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Ramiro, *Guía turística de Zaragoza 1951-1952*, Zaragoza, 1951.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Ramiro, *Guía turística de Zaragoza 1958-1959*, Zaragoza, 1958.
- HORMIGÓN BLÁNQUEZ, Mariano, *La historia de la industrialización de Zaragoza, volumen II*, Zaragoza, Confederación de Empresario de Zaragoza, 1999.
- JUAN DEL OLMO, Fernando de, *La Virgen vino a Zaragoza. Tradición historia*, Zaragoza, Talleres Editoriales de El Noticiero, 1943.
- LACARRA DUCAY, M.<sup>a</sup> del Carmen (coord.), *Zaragoza 1940-1960. Cultura, economía y sociedad*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996.
- MARBEL, Ángel, *El Pilar y España: protección de la Santísima Virgen a las armas españolas*, Córdoba, Biblioteca Patria de Obras Premiadas, Imprenta La Verdad, 1940.
- MARTÍN DE SANTA OLALLA, Pablo, *De la victoria al Concordato. Las relaciones Iglesia-Estado durante el «Primer Franquismo» (1939-1953)*, Barcelona, Laertes, 2003.
- RICO GAMBARTÉ, Javier, *La Feria de Muestras de Zaragoza*, CAI, Zaragoza, 2000.
- ROLDÁN, Concha, *Los americanos en Zaragoza. La presencia de las fuerzas aéreas de los Estados Unidos en la Base (1954-1992)*, Zaragoza, IberCaja, 1998.
- RUIZ MARÍN, Julián, *Zaragoza ayer y hoy. Estampas y noticias*, Zaragoza, Delsan, 2005.
- RYDER, Alan, *Alfonso el Magnánimo Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1992.

- TAMAMES, Ramón, *La República. La era de Franco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- TERMIS SOTO, Fernando, *Renunciando a todo. El régimen franquista y los Estados Unidos desde 1945 hasta 1963*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.
- URIBE, Matías, *Polvo, niebla, viento y rock*, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura, 2003.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *La penetración americana en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.
- VV.AA., *El Caudillo, la Hispanidad, el Pilar*, n.º extraordinario de Letras, Madrid, 1940.
- VV.AA., *Estudios sobre Alfonso V el Magnánimo con motivo del V Centenario de su muerte*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1960.
- VV.AA., *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1977.
- VV.AA., *Capitalismo español: de la autarquía a la estabilización (1939-1959)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978.

### Bibliografía especializada

- ABAD, Ángeles, *José Aguiar*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 1991.
- ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Historia de un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009.
- ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, «Teodoro Ríos Balaguer, arquitecto restaurador e investigador de la Basílica del Pilar. Proyectos de consolidación (1923-1930)», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 353-366.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de la postguerra*, Barcelona, Ediciones Península, 1970.
- AREÁN, Carlos, *Treinta años de arte español (1943-1972)*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972.
- AZCOAGA, Enrique, *Las pinturas murales de Vela Zanetti: Cúpula del Cid y Fernán González*, Burgos, Servicio de Publicaciones de la Excelentísima Diputación de Burgos, 1981.
- BERGERA SERRANO, Iñaki, «Ensayar la arquitectura: locales comerciales 1949-1961», en OTXOTORENA, Juan Miguel, ALONSO DEL VAL, Miguel A., POZO, José Manuel, *Actas del Congreso Internacional «De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950/1965*, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 1998.
- BONET CORREA, Antonio (Coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1981.
- BOZAL, Valeriano, LLORENS, Tomàs (Eds.), *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- CAMON AZNAR, José, *Manuel L. Villaseñor*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1958, s/p.
- CANADA PEÑA, Alejandro, SANCHEZ ROCAMORA, Manuel, VIDAL LLISTERRI, Darío, *Elogio en memoria del Ilustrísimo Señor Don Alejandro Cañada Valle Académico de número. Discursos leídos en sesión pública y solemne, el día 29 de febrero de 2000, por los Ilmos. Sres. Académicos Don Manuel Sancho Rocamora, Don Darío Vidal Llisterri y Don Alejandro Cañada Peña*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 2000.
- CANADA VALLE, Alejandro, *Una evolución o renovación en Arte, por el académico electo M. I. Sr. D. Alejandro Cañada Valle. Discurso leído en el acto de su recepción académica, celebrado el día 11 de junio de 1966. Discurso de contestación del académico numerario Ilmo. Sr. D. Pedro Galán Bergua*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1966.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Política artística del Franquismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- CABRERA GARCÍA, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998.
- CABRERA GARCÍA, M.<sup>a</sup> Isabel, PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, «La «llamada» del Estado a las artes y a la música. El franquismo: una particular forma de colaboración entre las artes», en VV.AA. (editores), *Actas del XIV Congreso Español de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las Artes, Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002, Tomo II*, Málaga, Ministerio de Ciencia y Tecnología, Fundación Unicaja, 2004, pp. 639-653.
- CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1991, pp. 371-392.
- CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.

- CALVO SERRALLER, Francisco, *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid, Ministerio de Cultura, Fundación Santillana, 1985.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *La decoración mural. Quinto concurso exposición pintura y escultura*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1961.
- CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- COLLADO JAREÑO, Constancio, *La pintura mural en la ciudad de Valencia durante el franquismo, 1939-1975. Un estudio de catalogación*. Tesis doctoral, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1989.
- Concurso para la Basílica de Nuestra Señora de Aranzazu*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1962.
- D'ORS, Eugenio, *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, Madrid, M. Aguilar, 1944.
- D'ORS, Eugenio, *Mis Salones. Itinerario del Arte moderno en España*, Madrid, Aguilar, 194-.
- D'ORS, Eugenio, *Nuevo glosario, Vol. III*, Madrid, Aguilar, 1949.
- DE MAEZTU, Ramiro, *Defensa de la Hispanidad*, Valladolid, Aldus, 1938.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *El triunfo del Informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000.
- ENJUTO CASTELLANOS, Esther, *El pintor Stolz Viciano*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Javier Pérez Rojas, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, 2003.
- EQUIPO MULTITUD, *Crónica de la pintura española de postguerra 1940-1960*, Madrid, Galería Multitud, 1976.
- ESAÍN, Jaime, *Pintoras aragonesas contemporáneas*, Zaragoza, IberCaja, 1990.
- ESAÍN, Jaime, *Biografía nostálgica del Estudio Goya*, Zaragoza, Editorial Guillermo Félez, 1996.
- FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña, «Años sesenta en España. El arte sale a la calle. Sorpresas y polémicas», en *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte, 2009. Arte público hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica*, Valladolid, AECA/ACYLCA, 2010, pp. 43-52.
- GALLEGO MARTÍN, Joaquín, «La pintura mural en la época de las vanguardias. Formas de relación entre la pintura y la arquitectura», en VV.AA. (editores), *Actas del XIV Congreso Español de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las Artes, Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002, Tomo II*, Málaga, Ministerio de Ciencia y Tecnología, Fundación Unicaja, 2004, pp. 189-197.
- GARCÍA ANTÓN, Irene, «Dos ejemplos de integración de las artes: los poblados de colonización de San Isidro de Albalera y El Realengo», en VV.AA. (editores), *Actas del XIV Congreso Español de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las Artes, Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002, Tomo II*, Málaga, Ministerio de Ciencia y Tecnología, Fundación Unicaja, 2004, pp. 213-225.
- GARCÍA GUATAS, Manuel, *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976.
- GARCÍA GUATAS, M., «El Dorado, todo un sueño», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, pp. 403-418.
- GARCÍA GUATAS, Manuel, BONET, Juan Manuel, LORENTE, Jesús Pedro, *La colección de pintura de las Cortes de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2009.
- GIEDION, Sigfried, «La necesidad de una nueva monumentalidad», en ROVIRA, Josep M., *Escritos escogidos*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1997.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- GÓMEZ PULIDO, P. (Dir.), *Gran concurso de escaparates. Zaragoza 1956-1957*, Zaragoza, Panamericana de Publicidad, El Noticiero, 1957.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, *Fascismo, kitsch y cine histórico español*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2009.
- JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M.<sup>a</sup> Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- LABORDA, Eduardo, *Zaragoza. La ciudad sumergida*, Zaragoza, Onagro Ediciones, 2008.
- LABORDA, Eduardo, *Bayo Marín entre luces y sombras*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010.
- LÉGER, Fernand, *Funciones de la pintura*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)*, Tesis doctoral dirigida por Antonio Bonet Correa, Departamento de Historia del Arte III, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1992.



- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.
- LOMBA, Concha, *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, Ibercaja, 2002.
- LÓPEZ CAMBRA, Blanca E. y COSTA FANDOS, Jesús, «Notas sobre la pintura mural de Don Alejandro Cañada en Aragón», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernano El Católico, 1991, pp. 217-232.
- LÓPEZ MANZANARES, Juan Ángel, *Madrid antes de «El Paso»: la renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957)*, Tesis doctoral dirigida por Valeriano Bozal, Departamento de Historia del Arte Contemporáneo, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- MARTÍNEZ GARCÍA, José Miguel (Coord.), *Zaragoza. Las tiendas de ayer... hoy. El zócalo urbano*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Colegio de Decoradores de Aragón, 1988.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines en Zaragoza 1939-1975*, Zaragoza, Ediciones Elazar, 2005.
- MARZO, Jorge Luis, *Art modern i franquisme: els orígens conservadors de l'avantguard I de la política artística a l'estat espanyol*, Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007.
- MARZO, Jorge Luis, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia, CENDEAC, 2010.
- NAVARRO SEGURA, M.<sup>a</sup> Isabel, «Alberto Sartoris y el itinerario de la recuperación de la modernidad en España 1949-1950: Barcelona-Santander-Bilbao-Canarias-Madrid», en *Actas del Congreso Internacional Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la Historia*, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 2000, pp. 265-273.
- OLIVÁN BAILE, Francisco, «Vida del pintor Luis Berdejo Elipe», en *Sesión necrológica en memoria del Ilmo. Sr. D. Luis Berdejo Elipe por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, celebrada en sesión pública solemne, que tuvo lugar el día 27 de marzo de 1981, con la intervención de los M.I. Sres. Académicos, D. Manuel Navarro López y D. Francisco Oliván Baile*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1982.
- PENA, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1982.
- PONCE, Fernando, *Villaseñor. Artistas españoles contemporáneos*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.
- POZO MUNICIO, José Manuel, *Regino Borobio Ojeda (1895-1976) Modernidad y contexto en el primer racionalismo español*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990.
- RUIZ DE TEMINO, José María (Coord.), *Bienal Zaragoza Arquitectura Urbanismo. Regino y José Borobio Ojeda 1924-1958*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Álvaro, *El templo oscuro. La arquitectura del cine. Tenerife 1897-1992*, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1993.
- SABATA SERRA, Xavier, *A. Cañada. Antología de un pintor*, Barcelona, Art-Book 90, 1991.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio D'Ors*, Madrid, Langa y Cía., 1963.
- SANTAMARÍA, Ricardo L., *20 años de arte abstracto. Zaragoza 1947-1967*, Prayssac-Calatayud, Espace de Création Contemporaine, 1995.
- SANTANA, Lázaro, *José Aguiar*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1984.
- SEPÚLVEDA SAURA, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *La Institución «Fernando el Católico» y la actividad artística en Zaragoza (1947-1961)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002.
- UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940-1959*, Ediciones Istmo, Madrid, 1982.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *José Borobio. Su aportación a la arquitectura moderna*, Zaragoza, Delegación del Gobierno de Aragón, 2007.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, «La Guerra Civil española y el legado de José Borobio Ojeda», en JULIÁ DÍAZ, Santos (Dir.), *Actas del Congreso Internacional 1936-1939. La Guerra Civil española, Madrid, 27, 28 y 29 de noviembre de 2006*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *José Borobio Ojeda (1907-1984): formación, actividad artística y contribución a la arquitectura aragonesa contemporánea*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Isabel Álvaro Zamora, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 2005.
- VÁZQUEZ LÓPEZ, Isabel, *La pintura de Daniel y Andrés Conejo Merino*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985.
- VILLANUEVA, Carlos Raúl, *La integración de las artes*, Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, 196-.
- VV.AA., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976.
- VV.AA., *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.
- VV.AA., *A primera vista. Colección de arte Cortes de Aragón, 20 abril-15 junio 1999*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1999.
- ZARCO, Antonio, *Villaseñor*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1990.

## Catálogos de exposiciones

- Alejandro Cañada. *Obras 1931-1992*, Teruel, Diputación Provincial de Teruel, 1995.
- ÁLVAREZ GRACIA, Andrés (com.), *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica. Palacio de Sástago. Zaragoza. 20 mayo-26 junio, 1994*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, Galería Almazán, 1994.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo, «El Estudio Goya: 75 años al servicio de las artes en Zaragoza (1931-2006)», en *Estudio Goya 75 aniversario, Casa de los Morlanes 26 octubre-3 diciembre 2006*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2006.
- AVELLANEDA, Manuel (Com.), *Andrés Conejo. Exposición homenaje*, Murcia, Región de Murcia, 1993.
- AZPEITIA BURGOS, A., FERNÁNDEZ MOLINA, A., ESAÍN ESCOBAR, J., *Tres pintores aragoneses. Alejandro Cañada, Alberto Duce, Manuel Navarro*, Zaragoza, Cajalón, 1995.
- BONET, Antonio, LOMBA, Concha (Com.), *F. Aguayo. Exposición antológica, Museo Nacional de Centro de Arte Reina Sofía, del 1 de febrero al 18 de abril de 2005. Palacio de Sástago, Zaragoza, del 4 de mayo al 3 de julio de 2005*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.
- CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Cajalón, 1996, pp. 11-32.
- CARUNCHO, Luis María, *María Antonia Dans (1922-1988)*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.
- F. Aguayo (1926-1977) Exposición antológica, del 5 de octubre al 3 de noviembre de 1985*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza Delegación de Difusión de la Cultura, 1985.
- Grupo «Escuela de Zaragoza» Aguayo, Anton, Asensio, Chueca, Laguardia, Lagunas, Sahún, Santamaría, Vera*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1965.
- José Aguiar. Exposición Antológica. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, marzo-abril 1973*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
- Juan José Vera Daniel Sahún 1948-1987, Palacio de la Lonja enero febrero 1987*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1987.
- Julián Borreguero. Zaragoza, Museo Ibercaja «Camón Aznar», del 16 de junio al 30 de julio de 2000*, Zaragoza, Ibercaja Obra Social y Cultural, 2000.
- LABORDA, Eduardo (Com.), *Antonio Ruiz Asensio. Zaragoza años sesenta, Palacio de Montemuzo, 7-26 septiembre*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2010.
- LOMBA SERRANO, Concepción, BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (Com.), *Grupo Pórtico 1947-1952, La Lonja, Zaragoza, 10 de diciembre 1993 13 de febrero 1994*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Com.), *Maria Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (Coord.), *Alfonso V El Magnánimo. La imagen real, Palacio del Justiciazo 17 diciembre 1996-19 enero 1997*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 1996.
- MONTOYA ALONSO, Carlos, *La pintura mural religiosa en el Madrid del siglo XX*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Domiciano Fernández Barrientos, Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- MOSQUERA PEDROSA, Juan (Com.), *Andrés Conejo 1914-1992*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1998.
- ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo (Com.), *Julián Borreguero. Una retrospectiva, 1959-1995, Palacio de Sástago, 2 de febrero-3 de marzo de 1996*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1996.
- SUEIRO SEOANE, Susana (Com.), *Posguerra: Publicidad y propaganda (1939-1959)*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007.
- TUDELILLA, Chus (Com.), *Luis Berdejo (1902-1980) Exposición Antológica, La Lonja 26 de mayo 10 de julio 1994*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 1994.
- TUDELILLA, Chus (Com.), *Hanton. Pensar en pintura, del 5 de agosto al 26 de septiembre de 2010*, Zaragoza, IberCaja, 2010.
- Villaseñor 1973-1985*, Ávila, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Ávila, 1985, s/p.

## Publicaciones periódicas especializadas

### *Revista de la Universidad de Buenos Aires*

SEOANE, Luis, «Acerca de la integración de las artes», en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, n.º 4, octubre-diciembre 1962.

### *12 de octubre*

GUTIÉRREZ LASANTA, Francisco, «Santiaguismo, Pilarismo e Hispanidad», en 12 de octubre, n.º 2, 1943.

**AACA Digital**

ALAGÓN LASTE, José María, «Las artes plásticas en los pueblos de colonización de la zona de la Violada», en *AACA Digital*, n.º 17.

<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=502>

**Anales de Historia del Arte**

LÓPEZ CAMPUZANO, Julia, «Farmacias monasteriales de la Orden Cartuja», en *Anales de Historia del Arte*, n.º 9, 1999, pp. 349-365.

**Aragón Cultural**

ANÓNIMO, «Adquisiciones y descubrimientos», en *Aragón Cultural*, n.º 5, 2.ª época, 1987.

**Arte Comercial**

ANÓNIMO, «El arte del escaparate», en *Arte Comercial*, n.º 1, pp. 32-33

ANÓNIMO, «El arte del escaparate», en *Arte Comercial*, n.º 3, p. 29

ANÓNIMO, «Escaparates del mundo», en *Arte Comercial*, n.º 31, pp. 18-19.

ANÓNIMO, «Escaparates del mundo», en *Arte Comercial*, n.º 34, pp. 8-9.

CHERONNET, Louis, «Aspectos de la ciudad futura», en *Arte Comercial*, n.º 5, pp. 48 y 51.

FRANCÉS, José, «Arte y publicidad», en *Arte Comercial*, n.º 1, p. 8.

GIL FILLOL, «Cinematografía», en *Arte Comercial*, n.º 4, pp. 14-15.

GIL FILLOL, «La cara de las calles», en *Arte Comercial*, n.º 5, pp. 8-9 y 51.

HERMIDA BALADO, «Una teoría del escaparate», en *Arte Comercial*, n.º 6, pp. 3-4.

LÓPEZ GALLEGU, Manuel, «Escaparates y vitrinas», en *Arte Comercial*, n.º 35, pp. 18-19.

MANGADA SANZ, Joaquín, «Contra el mal gusto mural», en *Arte Comercial*, n.º 35, pp. 31

**Artígrama**

ARA FERNÁNDEZ, Ana, «La decoración escultórica del Pilar en el siglo xx: La obra de Antonio Torres», en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 19, 2004, pp. 453-471.

GARCÍA GUATAS, Manuel, «Historias de esta vieja Facultad de Filosofía y Letras», en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 21, 2006, pp. 711-717.

MARTÍNEZ HERRANZ, «El teatro-cine Fleta y la renovación de la arquitectura zaragozana en la década de 1950», en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 14, 1999, pp. 391-413.

VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, YESTE NAVARRO, Isabel, «El Gobierno Civil de Zaragoza y su sede institucional» en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 26, 2011, pp. 743-768.

**Boletín de Arte**

FIDALGO FONTANET, Leonardo, «El Novecento, Mario Sironi y la «Revolución fascista», en *Boletín de Arte*, n.º 26-27, 2005-2006, pp. 463-475.

**Cuadernos de Aragón**

VV.AA., «Crónica de la Sesión Extraordinaria del Consejo Asesor de la Institución «Fernando el Católico» », en *Cuadernos de Aragón*, n.º 28, 2004, p. 12.

**Revista Nacional de Arquitectura**

«La arquitectura de Zaragoza en estos últimos años», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 93 y 94, septiembre-octubre 1949, pp. 510-512.

DE LA SOTA, Alejandro, «Exposición de Ingeniería Agronómica», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 100, abril 1950, pp. 151-153.

R. de A., «Tienda de Hispano Olivetti en Roma», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 108, diciembre 1950, pp. 530-531.

AGUINAGA, Eugenio María, «Edificio para cine, viviendas y oficinas en Bilbao», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 131, noviembre 1952, pp. 16-24.

DE LA HOZ, Rafael, «Tienda de modas en Córdoba», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 131, noviembre 1952, pp. 48-50.

PICARDO, José Luis, «Pintura mural», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 137, mayo 1953, pp. 30-31.

JAÉN, Manuel, «Óptica Cottet en Madrid», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 139, julio 1953, pp. 22-23.

CORRALES, José A., «Restaurante Gure-Toki», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 144, diciembre 1953, pp. 31-36.

FEDUCHI, Luis M., «Hotel Castellana Hilton», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 144, diciembre 1953, pp. 2-16.

- SARTORIS, Alberto, «Ir y venir de la arquitectura moderna», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 146, febrero 1954, pp. 10-19.
- DE AZPIROZ, José, «Edificio del Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 148, abril 1954, pp. 1-13.
- BARBERO, Manuel, DE LA JOYA, Rafael, «Sucursal del Banco Español de Crédito», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 148, abril 1954, pp. 36-39.
- ANÓNIMO, «Tienda de exposición de motocicletas, en Madrid», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 156, diciembre 1954, pp. 32-33.
- ANÓNIMO, «Cine Princesa, en Madrid», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 160, abril 1955, pp. 45-48.
- RÍOS, Teodoro, YARZA, José de, «Edificio «Zaragoza Urbana, S.A.», en Zaragoza», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 165, septiembre 1955, pp. 1-9.
- DE LA SOTA, Alejandro, «Exposición de Ingenieros Agrónomos», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 170, febrero 1956, pp. 29-34.
- TAMÉS, José, «Edificio Social del Instituto Nacional de Colonización en Madrid», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 178, octubre 1956, pp. 7-16.
- BERNASCONI, G., DÍEZ, M., «Local de negocio en Madrid», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 179, noviembre 1956, pp. 39-41.
- LAMELA, Antonio, «Oficinas de Swissair», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 191, noviembre 1957, pp. 37-40.

### ***Revista de Historia Jerónimo Zurita***

- CENARRO, Ángela, «La reina de la Hispanidad: fascismo y nacionalcatolicismo en Zaragoza, 1939-1945», en *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, n.º 72, 1997, Institución Fernando el Católico, pp. 91-101.

### ***Fotos***

- AVELLANEDA, J. F., «Las Vegas, de Zaragoza, es la cafetería mejor instalada de España», en *Fotos*, noviembre de 1955.

### ***Kausis***

- PAYUETA MARTÍNEZ, Alicia, MORALES RAMÍREZ, Susana, «Los murales de Javier Ciria procedentes del Teatro Fleta de Zaragoza. Parte I Proyecto para su restauración», en *Kausis*, n.º 7, junio 2010, pp. 25-35.

### ***Revista Goya***

- AZNAR, Camón, «El arte en Madrid», en *Goya*, n.º 9, noviembre-diciembre 1955, pp. 213-216.

### ***Revista Zaragoza***

- GONZÁLEZ-GARCÍA MAYORGA, Enrique, «La Institución «Fernando el Católico» en el Palacio Provincial», en *Zaragoza*, n.º VII, 1958, pp. 9-13.
- TORRALBA SORIANO, Federico, «Catálogo de obras artísticas propiedad de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza», en *Zaragoza*, n.º XVII, 1963, pp. 105-152.
- ANÓNIMO, «Un rey de Aragón en Nápoles», en *Zaragoza*, n.º 12, enero 1980, s/p.
- LANA ARMISÉN, José Luis, «Historia de la Diputación Provincial. El Palacio Provincial», en *Zaragoza*, n.º 13, febrero 1980, pp. 23-25.
- ANÓNIMO, «Murales en el Palacio Provincial», en *Zaragoza*, n.º 14, marzo, 1980, s/p.
- REDACCIÓN, «Las pinturas del Salón de Sesiones», en *Zaragoza*, n.º 15, abril, 1980, p. 17.

### ***San Jorge. Revista trimestral de la Diputación de Barcelona***

- ANÓNIMO, «San Cugat del Vallès. Nueva escuela de pintura mural», *San Jorge. Revista trimestral de la Diputación de Barcelona*, n.º 48, octubre de 1962, pp. 32-37.

### ***Seminario de Arte Aragonés***

- TORRALBA, Federico, «Crónica de las actividades artísticas durante el curso académico 1952-53», en *Seminario de Arte Aragonés*, n.º VI, 1954, pp. 117-121.
- TORRALBA, Federico, «Fichero de artistas aragoneses contemporáneos», en *Seminario de Arte Aragonés*, n.º VI, 1954, pp. 122-125.
- TORRALBA, Federico, «Reseña informativa de las exposiciones celebradas por la Institución «Fernando el Católico»», en *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 7-8-9, 1957, pp. 151-154.
- GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina, «José Baqué Ximénez», en *Seminario de Arte Aragonés*, n.º XLII-XLIII, Institución Fernando el Católico, 1990, pp. 225-350.
- TRASOBARES RUIZ, Victoria, «Fermín Aguayo en París. Veinticinco años de producción pictórica, 1952-1977», en *Seminario de Arte Aragonés*, n.º XLIX-L, 2002, pp. 231-316.

### ***Urano***

- GIMENEZ, Cristina, «La pintura mural de José Baqué Ximénez», *Urano*, n.º 1, pp. 31-36



## Prensa diaria

### *Amanecer*

- PUCK, «Pinturas murales de Alejandro Cañada para el aeropuerto de Zaragoza», en *Amanecer*, 14 de julio de 1950, p. 4.
- P., «Exposición Javier Ciria en la Sala del Mercantil», en *Amanecer*, 25 de octubre de 1951, p. 6.
- ANÓNIMO, «Exposición de pintura de Berdejo Elipe», en *Amanecer*, 28 de noviembre de 1953, p. 9.
- ANÓNIMO, «Exposición del pintor López-Villaseñor», en *Amanecer*, 14 de febrero de 1954, p. 8.
- VICTOR ZAMORA, Fernando, «Impresiones de una exposición», en *Amanecer*, 25 de febrero de 1954, p. 3.
- ANÓNIMO, «Inauguración del Cine Latino», en *Amanecer*, 27 de febrero de 1954, p. 9.
- ANÓNIMO, «Hoy se clausura la exposición de López Villaseñor», en *Amanecer*, 3 de marzo de 1954, p. 4.
- OSTILIO, «Ciria», en *Amanecer*, 23 de octubre de 1955, p. 16.
- ANONIMO, «Hoy, homenaje al pintor Ciria», en *Amanecer*, 3 de noviembre de 1955, p. 12.
- ANÓNIMO, «Inauguración de un nuevo restaurante», en *Amanecer*, 2 de mayo de 1958, p. 2.
- ANÓNIMO, «Hoy entra en servicio el nuevo edificio el Gobierno Civil», en *Amanecer*, 10 de mayo de 1958, p. 3.
- MIRAZ, F., «Ayer fue inaugurado el suntuoso Cine Rex», en *Amanecer*, 11 de mayo de 1954, p. 12.
- ANÓNIMO, «Inauguración del Cine Palafox», en *Amanecer*, 5 de octubre de 1954, p. 15.
- FATÁS OJUEL, Guillermo, «El año artístico en Zaragoza», en *Amanecer*, 1 de enero de 1955, p. 8.
- ANÓNIMO, «Apertura de Las Vegas», en *Amanecer*, 11 de septiembre de 1955, p. 3.
- ANÓNIMO, «La Vital inicia una nueva etapa con unos espléndidos y modernos servicios de cafetería y restaurante», en *Amanecer*, 18 de marzo de 1958, p. 15.
- BELTRÁN, Antonio, «El arte moderno y el arte religioso: al margen de unas exposiciones», en *Porque hoy es domingo*, en *Amanecer*, 11 de mayo de 1958, p. 6.
- ANÓNIMO, «Restaurante-Bar París se incorpora al progreso zaragozano», en *Amanecer*, 7 de octubre de 1958, p. 6.
- ANGUELA, «La apertura de «Creaciones Sender» en la avenida de Madrid, 119, constituye un acontecimiento comercial en el ramo del mueble moderno», en *Amanecer*, 23 de diciembre de 1958, p. 7.
- ARAGÓN, Felipe, «Un restaurante una cafetería: Altamira», en *Amanecer*, 14 de agosto de 1959, p. 6.
- ARAGÓN, Felipe, «Se ha inaugurado... «Fiesta» barra-club», en *Amanecer*, 19 de junio de 1960, p. 13.
- ANÓNIMO, «María Pilar Burges obtiene una beca artística del Gobierno italiano», en *Amanecer*, 5 de agosto de 1960, p. 2.
- ANÓNIMO, «Exposición Javier, Ciria en la Diputación», en *Amanecer*, 2 de diciembre de 1960, p. 7.

### *La Voz de Aragón*

- YBER, «El café-restaurant Salduba, después de sus reformas, es hoy uno de los mejores establecimientos de Europa», en *La voz de Aragón*, 1 de abril de 1934, pp. 14-15.

### *Heraldo de Aragón*

- ANÓNIMO, «El «raid» de Palos de Moguer a Buenos Aires», en *Heraldo de Aragón*, 23 de enero de 1926, p. 1.
- TORRES, L., «Javier Ciria y su auténtica pintura moderna: idea, emoción y técnica», en *Heraldo de Aragón*, 8 de enero de 1950, p. 5.
- L.T., «La Sala Libros, en su décimo aniversario, y la pintura moderna», en *Heraldo de Aragón*, 11 de marzo de 1950, p. 3.
- L.T., «Pinturas murales de Alejandro Cañada, para el aeropuerto civil», en *Heraldo de Aragón*, 12 de julio de 1950, p. 3.
- FUEMBUENA, Eduardo, «Electricistas, pintores, mueblistas y decoradores perfilan los últimos detalles», en *Heraldo de Aragón*, 7 de octubre de 1950, p. 4.
- T., «Javier Ciria triunfa ante sus paisanos con su arte novísimo», en *Heraldo de Aragón*, 23 de octubre de 1951, p. 8.
- ANÓNIMO, «Galería de arte de la Diputación Provincial», en *Heraldo de Aragón*, 11 de noviembre de 1951, p. 5.
- ANÓNIMO, «Las pinturas murales del Pilar», en *Heraldo de Aragón*, 13 de marzo de 1952, p. 5.
- ANÓNIMO, «El próximo jueves será descubierta la nueva obra del pintor Stolz, en el Pilar», en *Heraldo de Aragón*, 22 de mayo de 1952, p. 8.
- ANÓNIMO, «Fallo del X Salón de Artistas Aragoneses», en *Heraldo de Aragón*, 17 de octubre de 1952, p. 5.
- ANÓNIMO, «Hoy será inaugurada la exposición de pintura de Javier Ciria», en *Heraldo de Aragón*, 5 de abril de 1953, p. 6.
- ANÓNIMO, «El homenaje a Javier Ciria por el éxito de su exposición», en *Heraldo de Aragón*, 19 de abril de 1953, p. 7.
- BUJ, Marcial, «Luis Berdejo, el pintor de Teruel que expuso en Pittsburch con Picasso y Dalí» en *Heraldo de Aragón*, 18 de septiembre de 1953, p. 4.
- ANÓNIMO, «Mañana se inaugura la Exposición de Pintura de Manuel López Villaseñor», en *Heraldo de Aragón*, 21 de febrero de 1954, p. 5.
- MONSUAREZ YOSS, M.J., «Cuadros de López Villaseñor en la Sala de la Asociación de la Prensa», en *Heraldo de Aragón*, 26 de febrero de 1954, p. 3.

- ANÓNIMO, «Inauguración del «Cine Latino» en la calle de Estébanes» en *Heraldo de Aragón*, 27 de febrero de 1954, p. 5.
- BUJ, Marcial, «A López-Villaseñor le gustaría firmar los frescos de Piero della Francesca», en *Heraldo de Aragón*, 12 de marzo de 1954, p. 5.
- BUJ, Marcial, «Manuel y Leopoldo Navarro nos hablan del arte sacro», en *Heraldo de Aragón*, 17 de abril de 1954, p. 7.
- ANÓNIMO, «La más importante obra de urbanización de la iniciativa privada en Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 12 de mayo de 1954, p. 4.
- ANÓNIMO, «Cine Rex, hoy inauguración», en *Heraldo de Aragón*, 12 de mayo de 1954, p. 4.
- M.B., «Las pinturas del Salón de Sesiones de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 10 de julio de 1954, p. 4.
- ANÓNIMO, «Inauguración del Cine Palafox», en *Heraldo de Aragón*, 5 de octubre de 1954, p. 3.
- ANÓNIMO, «Manuel López Villaseñor en el Palacio Provincial», en *Heraldo de Aragón*, 21 de octubre de 1954, p. 5.
- ANÓNIMO, «Pintura murales de Javier Ciria», en *Heraldo de Aragón*, 2 de enero de 1955, p. 9.
- ANÓNIMO, «Solemne inauguración de la Casa Americana en Zaragoza, con asistencia de todas nuestras autoridades», en *Heraldo de Aragón*, 15 de febrero de 1955, p. 5.
- ANÓNIMO, «Hoy se inaugura el nuevo Teatro Iris», en *Heraldo de Aragón*, 24 de febrero de 1955, p. 3.
- BORAU, «Tres ejemplos de colaboración entre pintura y arquitectura», en *Heraldo de Aragón*, 24 de febrero de 1955, p. 7.
- P.C. DE C., «Ayer fue bendecido e inaugurado el nuevo Teatro Iris», en *Heraldo de Aragón*, 25 de febrero de 1955, p. 3.
- BORAU, «Javier Ciria en la Sala Libros», en *Heraldo de Aragón*, 13 de abril de 1955, p. 3.
- ANÓNIMO, «Javier Ciria en Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 18 de agosto de 1955, p. 3.
- DEL ARCO, «Los pintores aragoneses en la Bienal de Barcelona», en N.º extraordinario de *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre de 1955, s/p.
- ANÓNIMO, «Las pinturas de la nave central del Pilar», en N.º extraordinario de *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre de 1956, s/p.
- ANÓNIMO, «Ciria en la Sala de la Prensa y E. Vicente Paricio en el Mercantil», en *Heraldo de Aragón*, 23 de octubre de 1956, p. 6.
- ANÓNIMO, «El domingo fueron inauguradas y bendecidas las nuevas instalaciones de «La Vital»», en *Heraldo de Aragón*, 18 de marzo de 1958, p. 14.
- ANÓNIMO, «Zaragoza cuenta con un nuevo y magnífico establecimiento: la Cafetería Italia, instalada en el céntrico Coso», en *Heraldo de Aragón*, 1 de abril de 1958, p. 14.
- GARCÍA GIL, «Exposición de Arte Sacro en los Salones de Tapices de la Catedral de La Seo», en *Heraldo de Aragón*, 23 de abril de 1958, p. 6.
- P.C. de C., «El nuevo Gobierno Civil, en funciones», en *Heraldo de Aragón*, 10 de mayo de 1958, p. 6.
- ANÓNIMO, «Restaurante-bar París se incorpora al progreso zaragozano», en *Heraldo de Aragón*, 7 de octubre de 1958, p. 5.
- YANGÜELA, «La apertura de «Creaciones Sender», en la Avenida de Madrid, 119, constituye un acontecimiento comercial en el ramo del mueble moderno», en *Heraldo de Aragón*, 24 de diciembre de 1958, p. 14.
- ANÓNIMO, ««Exposición Knoll», un establecimiento al servicio del hogar moderno, abre hoy sus puertas al público zaragozano», en *Heraldo de Aragón*, 20 de marzo de 1959, p. 9.
- ANÓNIMO, «Bar Latassa, un magnífico establecimiento en la calle de su nombre», en *Heraldo de Aragón*, 31 de mayo de 1959, p. 14.
- ANÓNIMO, «ARASA, un espléndido establecimiento de recambios y accesorios, acaba de ser inaugurado en nuestra capital», en *Heraldo de Aragón*, 21 de julio de 1959, p. 6.
- ARNAL CAVERO, P., «Una bella tienda zaragozana», en *Heraldo de Aragón*, 22 de julio de 1959, p. 6.
- ANÓNIMO, «M.ª Pilar Burges, pensionada a Italia», en *Heraldo de Aragón*, 5 de agosto de 1960, p. 4.
- ANÓNIMO, «Hoy se inaugura una nueva sala de fiestas», en *Heraldo de Aragón*, 8 de septiembre de 1960, p. 6.
- YANGÜELA, «Club 22 abre sus puertas al público de Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 16 de septiembre 1960, p. 8.
- ANÓNIMO, «Ampliación cafetería club Roma», en *Heraldo de Aragón*, 11 de octubre 1960, p. 11.
- MIRO, P., «Julián Borreguero en Sala Libros», en *Heraldo de Aragón*, 4 de enero 1962, p. 5.
- ANÓNIMO, «Han sido entregados los premios de la I Bienal de Pintura de Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 30 de mayo de 1962, p. 5.
- ANÓNIMO, «La I Bienal de Pintura en Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 13 de junio de 1962, p. 5.
- DONATE, «Un tema, una persona y cinco preguntas», en *Heraldo de Aragón*, 17 de mayo de 1964, p. 7.
- GONZÁLEZ MAYORGA, Enrique, «Murales de Villaseñor en el Palacio Provincial», en Número Extraordinario de *Heraldo de Aragón*, 11 de octubre de 1964, p. 16.
- ANÓNIMO, «Una beca para M.ª Pilar Burges», en *Heraldo de Aragón*, 2 de mayo de 1965, p. 5.
- ANÓNIMO, «Creación del Instituto de Investigación Ulta por la iniciativa privada», en *Heraldo de Aragón*, 9 de junio de 1966, p. 6.

HEREDERO, «Don Leopoldo Navarro, único vidriero artístico en Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 22 de enero de 1967, p. 5.

ANÓNIMO, «Inauguración de la exposición de las obras de Manuel Villaseñor», en *Heraldo de Aragón*, 17 de marzo de 1971, p. 2.

ANÓNIMO, «Inauguración de la exposición de obras de Manuel Villaseñor», en *Heraldo de Aragón*, 18 de marzo de 1971, p. 2.

ANÓNIMO, «Obras de M.<sup>a</sup> Pilar Burges, al Museo de Las Palmas», en *Heraldo de Aragón*, 28 de septiembre de 1971, p. 5.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Las Vegas, un hito de la modernidad», en *Artes y Letras* suplemento cultural de *Heraldo de Aragón*, 10 de noviembre de 2011, pp. 4-5.

## **Archivos de titularidad pública**

### **Archivo General de la Administración**

Archivo General de la Administración, Expediente 26/15917 Sección 4 (Fomento) Fondo n.º 78.

### **Archivo Municipal de Zaragoza**

Caja 200691 Expediente 30912/1954 Río Club.

Caja 8416 Expediente 29836/1955 Las Vegas.

Caja 200886 Expediente 4102/1958 La Vital.

Caja 10097 Expediente 426/1970 Las Vegas.

Caja 8585 Expediente 29.550/1957.

Caja 8585 Expediente 27038/1960.

Expediente 2752/52 Latino.

Caja 201863 Expediente 464/67 Rex.

A.M.Z. Caja 25901 Expediente 414224/90.

### **Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza**

Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2221, Expediente n.º 122.

Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente n.º 28.

Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente n.º 34.

Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente n.º 36.

Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente n.º 37.

Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente n.º 38.

Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente n.º 40.

Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente n.º 82.

Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2222, Expediente n.º 105.

Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2225, Expediente n.º 70.

Negociado de Educación, Deportes y Turismo, Legajo 2226, Expediente n.º 83.

Negociado de Construcciones Civiles, Legajo 9812, Expediente n.º 79.

Negociado de Construcciones Civiles, Legajo 9812, Expediente n.º 79-Carpeta 3.

Negociado de Construcciones Civiles, Legajo 9812, Expediente n.º 79-Carpeta 4.

Negociado de Construcciones Civiles, Legajo 9812, Expediente n.º 79-Carpeta 5.

Negociado de Construcciones Civiles, Legajo 9813, Expediente n.º 84.

### **Archivo del Taller de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Gobierno de Aragón**

Mural antesala patio de butacas-Teatro Fleta-Zaragoza-Javier Ciria Escardivol. Memoria sobre la intervención consistente en el desmontaje y protección del mural. Octubre 2001. ABSIS Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Gonzalo Martí y Rosa Senserrich.

### **Archivos privados**

Archivo de Andrés Álvarez García.

Archivo de Luis Alberto Berdejo.

Archivo de Julián Borreguero.

Archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges.

Archivo de Alejandro Cañada.  
 Archivo del Club de Trabajadores del Santander.  
 Archivo Eduardo Laborda-Iris Lázaro.  
 Archivo de la Familia Solans-Loscertales.  
 Archivo de Zaragoza Urbana S. A.  
 Archivo de Paco Rallo.

### Entrevistas

Entrevista mantenida con María Arias y Adolfo Borreguero el 27 de septiembre de 2010.  
 Entrevista mantenida con José Orús el 22 de octubre de 2010.  
 Entrevista mantenida con Alfonso Fuoli el 18 de noviembre de 2010.  
 Entrevista mantenida con Felipe Sanz Portolés el 19 de noviembre de 2010.  
 Entrevista mantenida con Santiago Parra el 3 de diciembre de 2010.  
 Entrevista mantenida con Carmen Soler (Directora de IberCaja-Obra Cultural) el 10 de junio de 2011.  
 Entrevista mantenida con José Luis Abadía el 16 de junio de 2011.  
 Entrevista mantenida con M.<sup>a</sup> Isabel Giménez, esposa de Calixto Luis Ullate Blanco, el 14 de noviembre de 2011.  
 Entrevista mantenida con M.<sup>a</sup> Antonia Blanco y Calixto Luis Ullate Blanco el 17 de noviembre de 2011.  
 Entrevista mantenida con Ángel Tello Almenara el 16 de enero de 2012.  
 Carta enviada por Ricardo Martínez el 24 de enero de 2012.

### Material audiovisual

*Radio Juventud en Zaragoza*, Zaragoza, Biblioteca de Aragón, 1992.

## Bibliografía de los setenta

### Publicaciones sobre el contexto político y social

BERDIÉ, Ricardo, *Poder ciudadano y democracia municipal*, Zaragoza, Movimiento Cultural de Aragón, 1977.  
 BERNAL, Raúl, PINILLA, Valentín, SANCHO, Juan, *Un paseo por el recuerdo. Torrero, un barrio con historia*, Zaragoza, Certeza, 2005.  
 BONO RÍOS, Francisco, FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *IberCaja, una aportación al desarrollo económico y social*, Zaragoza, IberCaja, 2001.  
 FISHMAN, Robert M., *Organización obrera y retorno a la democracia en España*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, 1996.  
 MORRIS, David, HESS, Karl, *El poder del vecindario. El nuevo localismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.  
 QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael (Ed.), *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.  
 SERRANO LACARRA, Carlos y RAMOS ANTÓN, Rubén, *El aragonismo en la transición. Vol I. Alternativas aragonesistas y propuestas territoriales, I. (1972-1978)*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2002.  
 SERRANO LACARRA, Carlos y RAMOS ANTÓN, Rubén, *El aragonismo en la transición. Vol II. Regionalismo y nacionalismo en el Aragón preautonómico (1978-1983)*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2002.  
 SOTO CARMONA, Álvaro, *¿Atado y bien atado? Institucionalización y crisis del franquismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.  
 TUSELL, Javier, *Historia de España en el siglo XX. IV. La transición democrática y el gobierno socialista*, Madrid, Taurus, 1999.  
 VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Crónica sentimental de la transición*, Barcelona, Planeta, 1985.  
 VILLASANTE, Tomás R., *Los vecinos en la calle. Por una alternativa democrática a la ciudad de los monopolios*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1976.

### Bibliografía especializada

*Ansiba. Agrupación nacional sindical de Bellas Artes. Primeras Jornadas Artístico-culturales aragonesas*, Zaragoza 1974.  
 ARTIAGA ROYO, Sergio, «Los últimos proyectos para decoración pictórica de la Basílica del Pilar (Zaragoza)» en GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina y LOMBA SERRANO, Concepción (Eds.), *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 213-225.



- BELLANGE, Ebe, *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago, LOM Ediciones, Ediciones Chile América CESOC, 1995.
- BESANÇON, Julien, *Les murs ont la parole. Journal mural mai 68. Sorbonne, Odéon, Nanterre etc...* Paris, Tchou Éditeur, 1968.
- BOZAL, Valeriano, *Summa Artis. Historia General del Arte XXXVII. Pintura y escultura españolas del siglo XX: 1939-1990*, Madrid, Escapa-Calpe, 1992.
- CANALES HIDALGO, Juan Antonio, *Pintura mural y publicidad exterior. De la función estética a la dimensión pública*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Juan Bautista Peiró López y el Dr. Joaquín Aldás Ruiz, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2006.
- CASTILLO ESPINOZA, Eduardo, *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Ocho Libros Editores, 2006.
- CIRICI, Alexandre, *Murals per la llibertat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977.
- COOPER, Graham y SARGENT, Doug, *Painting the town*, Oxford, Phaidon, 1979.
- EQUIPO DIORAMA, *Pintadas del referéndum*, Madrid, Equipo Diorama, 1977.
- GIL IMAZ, Cristina, *El grabado zaragozano actual y el significado de Maite Ubide*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1987.
- LIZANO PÉREZ, Manuel, *Aragón y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2011.
- LÓPEZ, José Alberto (Dir.), *Arte Español 76*, Madrid, Ediciones Lápis, 1976.
- LÓPEZ, José Alberto (Dir.), *Arte Español 77*, Madrid, Ediciones Lápis, 1977.
- LÓPEZ, José Alberto (Dir.), *Arte Español 78*, Madrid, Ediciones Lápis, 1978.
- LÓPEZ, José Alberto (Dir.), *Arte Español 79*, Madrid, Ediciones Lápis, 1979.
- LORENTE, Jesús Pedro, «Museos de escultura en espacios urbanizados: paradigmas de su desarrollo en España», en *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte, 2009. Arte público hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica*, Valladolid, AECA/ACYLCA, 2010, pp. 127-148.
- LUCEA VALERO, Beatriz, «El Palacio de Santa Cruz, la última bohemia zaragozana», en FERNÁNDEZ, Blanca y LORENTE, Jesús Pedro (eds.), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 337-342.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Comunicación Serie B, 1974.
- MILES, Malcolm, *Art, Space and the City. Public Art and Urban Futures*, London, Routledge, 1997.
- MORENO SÁEZ, Francisco (coord.), *Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández 1976-2010*, Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2010.
- MUÑOZ ASENSIO, Tomás, *Arte mural urbano. Madrid 1981-1991*. Tesis Doctoral dirigida por el Dr. José María González Cuasante, Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- PEIRÓ, Juan Bautista, «El muro como soporte en la pintura contemporánea: anotaciones marginales», en *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte, 2009. Arte público hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica*, Valladolid, AECA/ACYLCA, 2010, pp. 159-167.
- REMESAR, Antoni, RICART, Nuria, «¿@rte para todos? ¿@rte con todos? ¿@rte contra el pueblo?», en *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte, 2009. Arte público hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica*, Valladolid, AECA/ACYLCA, 2010, pp. 89-98.
- RENAU, Josep, *Arte contra las élites*, Madrid, Editorial Debate, 2002.
- SIQUEIROS ALFARO, David, *Cómo se pinta un mural*, México, Ediciones Taller Sequeiros, 1977.

## Catálogos de exposiciones

- ANSÓN, Arturo y ORTEGO, Luis Miguel (Com.), *Kalós y Atenas. Arte en Zaragoza, 1963-1979, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, 20 febrero-4 abril 2004*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2004.
- AZPEITIA Ángel, (Com.), *Vanguardia aragonesa en la década de los setenta, Escuela de Artes Aplicadas, Zaragoza 2-30 diciembre 1988*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988, s/p.
- BONET, Juan Manuel (Com.), *Los años pintados. Palacio de Sástago 4 octubre-27 noviembre 1994*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994.
- ESCRIBANO, María, LÓPEZ MUNUERA, Iván, WERT, Juan Pablo (Com.), *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los setenta, 2 de junio-14 septiembre de 2009, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

Mariano Villalta, *Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, Dirección de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1987.  
*Panorama 78. octubre-noviembre 1978*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978.  
*Pintura-Pintura aragonesa (1974-1978) 29 noviembre 27 diciembre*, Zaragoza, Ibercaja, 1991.

### Publicaciones periódicas especializadas

ANÓNIMO, «Decoración de barcos», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 170, febrero 1956, pp. 26-28.  
 RENDELL STOREY, Walter, «Interior design in the S.S. Andrea Doria», en *The Studio. The leading magazine of Contemporary Art*, n.º 726, september 1953, pp. 78-81.  
 FÀBREGA, Jaume, «Los artistas, ante la alternativa del cambio. «El Drets humans, ara!» Trabajo colectivo de artistas de Girona», en *Batik*, n.º 25, 1976, pp. 12-13.  
 M.T.B., «ARTEXPO 76 Muestra del Arte de Vanguardia», en *Batik*, n.º 25, 1976, p. 63.  
 «Artencuesta. Estatuto social del artista», en *Arteguía. Guía mensual de las artes*, n.º 31, 1977, pp. 7-14.  
 «Artencuesta», en *Arteguía. Guía mensual de las artes*, n.º 32, 1977, pp. 7-9.  
 PAPAGUEORGUIJI, Dimitri, «El grabado», en *Arteguía. Guía mensual de las artes*, n.º 32, 1977, pp. 15-16.  
 PELLEGRINI, Erzo, «Sobre los murales seriados de Torrejón de Ardoz», en *Arteguía. Guía mensual de las artes*, n.º 45, 1979, p. 58.  
 PÉREZ LIZANO, Manuel, «Arte y los años setenta en Zaragoza», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º xxiii-1986, pp. 93-98.  
 COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA, «Colectivo Plástico de Zaragoza», en *Artefacto*, n.º 5, 1990.  
 LELCHUK STARICOFF, Rosalía y DE KANTOR, Isabel N., «El arte en el hospital», en *Medicina*, 2001, n.º 5/1, volumen 61, pp. 628-630.  
 ARILLA SATUÉ, Sonia, «Un foco de la modernidad en Zaragoza: Galería Galdeano, 1967-1971», en *AACA DIGITAL*, n.º 19, junio 2012.

### Prensa diaria

#### *Heraldo de Aragón*

ANÓNIMO, «En la entrada a la Feria de Muestras», en *Heraldo de Aragón*, 2 de octubre de 1968, p. 23.  
 ZAPATER, «Cano, el pintor de lo grotesco», en *Heraldo de Aragón*, 29 de marzo 1970, p. 5.  
 BENÍTEZ, J. J., «El barrio de la Química sufre una grave falta de puestos escolares», en *Heraldo de Aragón*, 19 de enero de 1971, p. 7.  
 ANÓNIMO, «Fábrica pop, con problemas, en la autopista de Barcelona», en *Heraldo de Aragón*, 18 de julio de 1971, p. 30.  
 ANÓNIMO, «Fue inaugurada ayer la 'Nueva Clínica Quirón'», en *Heraldo de Aragón*, 23 de noviembre de 1971, p. 8.  
 ANÓNIMO, «Tres pintores zaragozanos quieren pintar el «Tubo» », en *Heraldo de Aragón*, 7 de julio de 1972, p. 5.  
 ANÓNIMO, «Pintar el «Tubo» ¿sí o no?», en *Heraldo de Aragón*, 2 de agosto de 1972, p. 2.  
 ANÓNIMO, «¿Un «Tubo» «pop»?», en *Heraldo de Aragón*, 8 de agosto de 1972, p. 32.  
 ANÓNIMO, «Equipo Cooperativa: varios artistas se han unido para pintar pósters», en *Heraldo de Aragón*, 1 de marzo de 1973, p. 5.  
 HUALDE, Alfredo, «Los vecinos del Picarral han construido una guardería», en *Heraldo de Aragón*, 1 de agosto de 1973, p. 5.  
 AZPEITIA, «Más de doscientas exposiciones e inauguración de nuevas galerías», en Número Extraordinario de *Heraldo de Aragón*, 30 de diciembre de 1973, s/p.  
 VV.AA., «Carta de un grupo de artistas aragoneses al Presidente de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 19 de abril de 1975, p. 11.  
 ANÓNIMO, «Cuando las vallas son algo más», en *Heraldo de Aragón*, 17 de junio de 1975, p. 6.  
 ANÓNIMO, «Vuelta y repintada», en *Heraldo de Aragón*, 26 de junio de 1975, p. 3.  
 VV.AA., «Protesta de varios pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 5 de julio de 1975, p. 7.  
 VALERO, J.L., «Certamen de pintura infantil en el barrio de San José», en *Heraldo de Aragón*, 28 de agosto de 1975, p. 5.  
 J.D.L., «Una iniciativa de veinte pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 12 de septiembre de 1975, p. 5.  
 ANÓNIMO, «Iniciativa de veinte pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 14 de septiembre de 1975, p. 7.  
 ANÓNIMO, «Edición popular de serigrafías de pintores aragoneses», en *Heraldo de Aragón*, 10 de octubre de 1975, p. 18.

- ANÓNIMO, «El Saracosta, ante la campaña cultural 1975-1976», en *Heraldo de Aragón*, 24 de octubre de 1975, p. 7.
- ANÓNIMO, «Una obra importante», en *Heraldo de Aragón*, 28 de octubre de 1975, p. 3.
- «La Jefatura Provincial del Movimiento suspende temporalmente la actividad de siete Asociaciones de Cabezas de Familia», en *Heraldo de Aragón*, 18 de noviembre de 1975, p. 7.
- ZAPATER, Alfonso, «Final de año pictórico en la plaza de Santa Cruz», en *Heraldo de Aragón*, 27 de diciembre de 1975, p. 9.
- AZPEITIA, «Inauguración de nuevas galerías de arte», en *Heraldo de Aragón*, 4 de enero de 1976, s/p.
- ANÓNIMO, «Reivindicaciones de diversas asociaciones de cabezas de familia», en *Heraldo de Aragón*, 6 de febrero de 1976, p. 18.
- ANÓNIMO, «Asamblea de artistas plásticos aragoneses», en *Heraldo de Aragón*, 9 de abril de 1976, p. 21.
- RONCERO, Manuel, «También la ACF de Venecia se solidariza con la postura de los artistas plásticos», en *Heraldo de Aragón*, 11 de abril de 1976, p. 20.
- ANÓNIMO, «Comunicado de la primera asamblea de artistas plásticos aragoneses», en *Heraldo de Aragón*, 16 de abril de 1976, p. 11.
- ANÓNIMO, «Se inauguró ayer en la Lonja la I feria de arte», en *Heraldo de Aragón*, 18 de noviembre de 1976, p. 19.
- MOLINA, Alejandro, «Carta al Presidente de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 27 de marzo de 1976, p. 18.
- HERRERA, Basilio, «Descentralizar la cultura», en *Heraldo de Aragón*, 28 de marzo de 1976, p. 9.
- ANÓNIMO, «Asociación de Cabezas de Familia del Barrio de la Almozara», en *Heraldo de Aragón*, 23 de enero de 1977, p. 20.
- AZPEITIA, Ángel, «Diálogo», en suplemento semanal de *Heraldo de Aragón*, 13 de marzo de 1977, p. 16.
- GARCÍA BANDRÉS, «Labor de conjunto», en suplemento semanal de *Heraldo de Aragón*, 29 de mayo de 1977, p. 16.
- PUYÓ, C., «La Almozara, un barrio con problemas», en *Heraldo de Aragón*, 10 de julio de 1977, p. 5.
- SAINZ DE VARANDA, Ramón, «La Autonomía y la Cultura», en *Heraldo de Aragón*, 20 de agosto de 1977, p. 11.
- ANÓNIMO, «Un mural chileno en la plaza de Santa Cruz», en *Heraldo de Aragón*, 16 de octubre de 1977, p. 13.
- ANÓNIMO, «Museo de la Resistencia», en *Heraldo de Aragón*, 23 de octubre de 1977, p. 13.
- ANÓNIMO, «Un mural del colectivo», en *Heraldo de Aragón*, 23 de octubre de 1977, p. 13.
- L.T., «La guardería de Belén, abocada al cierre», en *Heraldo de Aragón*, 20 de noviembre de 1977, p. 9.
- ANÓNIMO, «Inaugurado el Museo Salvador Allende», en *Heraldo de Aragón*, 27 de noviembre de 1977, p. 12.
- PUYÓ, Carmen, «Una fórmula de expresión artística a través de la cual la gente comunica sus problemas más inmediatos», en *Heraldo de Aragón*, 7 de diciembre de 1977, p. 5.
- ANÓNIMO, «Autonomía colectiva», en suplemento semanal de *Heraldo de Aragón*, 23 de abril de 1978, p. 11.
- GARCÍA BANDRÉS, «La pintada», en suplemento semanal de *Heraldo de Aragón*, 7 de mayo de 1978, p. 13.
- ANÓNIMO, «Concurso de murales», en *Heraldo de Aragón*, 8 de septiembre de 1978, p. 11.
- G.B., «Otro mural», en suplemento semanal de *Heraldo de Aragón*, 1 de abril de 1979, p. 16.
- PELEGRÍN, Ana E., «Nueva vida para los murales callejeros que aceleraron la Transición», en *Heraldo de Aragón*, 18 de junio de 2009, pp. 38-39.

### **Otros artículos en prensa diaria**

- BROTO, José Manuel, PASCUAL RODRIGO, Ángel, PASCUAL RODRIGO, Vicente, «En torno a pintar las fachadas del «Tubo» », en *Amanecer*, 2 de agosto de 1972, p. 9.
- DE FELIPE, Lisardo, «El Tubo, un museo callejero», en *Pueblo*, 3 de agosto de 1972, p. 30.
- ANÓNIMO, «La tapia decorada por artistas zaragozanos, BORRADA», en *Aragón Exprés*, 25 de junio de 1975, p. 11.
- BALLESTER, José María, «Conciencia ciudadana del barrio de Portugalete», en *ABC*, 5 de julio de 1975, p. 89.
- P.I., «Un impulso a la cultura en Aragón», *El País Aragonés* suplemento semanal de *Aragón Exprés*, 25 de octubre de 1975, p. 9.
- PÉREZ GIMENEZ, Ángel, «Un grupo de artistas decorarán la fachada», en *El Noticiero*, 26 de octubre de 1975, p. 13.
- ANÓNIMO, «El barrio de La Paz y su pintada», en *Andalán*, 1 de noviembre de 1975, p. 19.
- ANÓNIMO, «Fiestas y cultura popular en Portugalete», en *ABC*, 30 de junio de 1986, p. 50.
- AROCA, Jaime V., «Arranz y Bartolozzi vuelven a pintar «La Fábrica» de Parets», en *La Vanguardia*, 25 de octubre de 1988, p. 6.
- MONTAÑÉS, José Ángel, «Mucha pintura para una fábrica», en *El País*, 12 de febrero de 2012, p.

## **Archivos de titularidad pública**

### **Archivo del Registro de Asociaciones del Gobierno de Aragón**

Expediente 01-Z-0896-1978.

## Archivo Municipal de Zaragoza

Caja 204069 Expediente 38.813/1975.

## Archivos privados

Archivo de la Asociación de Vecinos «Ebro» de la Almozara.  
 Archivo de la Asociación de Vecinos «Salvador Allende» del barrio del Picarral.  
 Archivo del Colectivo Plástico de Zaragoza.  
 Archivo de José Luis Cano.  
 Archivo de Manuel Fernández.  
 Archivo de Eduardo Laborda-Iris Lázaro.  
 Archivo de Manuel Roncero.

## Fuente oral

Entrevista mantenida con Rubén Enciso el 17 de abril de 2008 .  
 Entrevista mantenida con Eduardo Salavera el 9 de mayo de 2008.  
 Entrevista mantenida con José Luis Lasala el 21 de mayo de 2008.  
 Entrevista mantenida con Manuel Fernández el 3 de junio de 2008.  
 Entrevista mantenida con José Luis Cano el 23 de julio de 2008.  
 Entrevista mantenida con José Luis Tomás el 23 de julio de 2008.  
 Entrevista mantenida con José Luis Cano el 18 de junio de 2009.  
 Entrevista mantenida con Alberto Mur el 12 de febrero de 2010.  
 Entrevista mantenida con Ana Rada el 14 de septiembre de 2010.  
 Entrevista mantenida con Pilar Muro el 20 de septiembre de 2010.  
 Entrevista mantenida con Pedro Fuertes el 12 de septiembre de 2011.  
 Entrevista mantenida con los miembros del Hogar Extremeño el 14 de diciembre de 2011.  
 Entrevista mantenida con Antoni Miró en febrero de 2012.  
 Entrevista mantenida con Pilar Añón el 27 de marzo de 2012.  
 Entrevista mantenida con Manuel Roncero el 26 de agosto de 2012.

## Bibliografía de la década de los ochenta y noventa

### Publicaciones sobre el contexto político y social

ALONSO LOGROÑO, María Pilar, *Impacto de General Motors España (Estudio del medio rural circundante)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Fundación Nueva Empresa, 1993.  
 BLASCO VALTUEÑA, José María, *Noches de BV80*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2010.  
 COLÁS TENAS, Jesús, CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Com.), *El municipio en Aragón. 25 siglos de Historia. 25 años de ayuntamientos en democracia, Palacio de Sástago, Diputación Provincial de Zaragoza, 30 de abril-14 de junio de 2004*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 20004.  
*Memoria de la I Legislatura (1983-1987) de las Cortes de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1987.  
 NAVARRETE, Pilar (Coord.), *Programa de acciones urbanas municipales sobre el centro histórico de Zaragoza. Informe de gestión 1982 a 1992*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1993.  
 OFICINA DE PLANEAMIENTO, S.I., *PLAN ESPECIAL CENTRO HISTÓRICO DE ZARAGOZA. INFORMACIÓN PARA PARTICIPACIÓN PÚBLICA EN EL AVANCE*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1981 (octubre)  
 ORTEGA, Javier, *Los años de la ilusión. Protagonistas de la transición. Zaragoza, 1973-1983*, Zaragoza, Mira Editores, 1999.  
 OTERO, Luis Enrique, «El gobierno largo del PSOE. Primera etapa: la salida de la crisis (1983-1986)», en MARTÍNEZ, Jesús A. (Coord.), *Historia de España. Siglo XX 1939-1996*, Madrid, Cátedra, 1999.  
*Recuperar Aragón: El Pignatelli*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1984.  
 RUIZ MARÍN, Julián, *Memoria amante y personal de las calles de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, 1998.

### Bibliografía especializada

ABAD ROMEU, Carlos, *Inventario de Bienes Histórico Artísticos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.  
 ALONSO LOGROÑO, María Pilar, *Impacto de General Motors España (Estudio del medio rural circundante)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Fundación Nueva Empresa, 1993.



- ALVIRA BANZO, Fernando, «Una mirada a los ochenta en Aragón», en *Los ochenta, algo más que una década. VII Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte, Huesca 25, 26 y 27 de noviembre de 1994*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1994, pp. 11-35.
- BALLART, Josep, *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona, Ariel, 2002.
- BALTAR TOJO, Rafael et al. (Dir.) *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional, Actas volume I*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1991.
- BARRERIRO LÓPEZ, Paula, *Arte normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*, Madrid, CSIC, 2005.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Manuel (Dir.), *La Aljafería*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998, pp. 415-453. SOBRADIEL, Pedro I., *La arquitectura de la Aljafería. Estudio histórico-documental*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998.
- BIANCHINI, Franco, LANDRY, Charles, *The Creative City*, London, Demos Comedia, 1995.
- BONET, Juan Manuel, GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE, Jesús Pedro, *La colección de pintura de las Cortes de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2009.
- BOULOGNE, Daniel, DURAND, Dominique, *Le livre du mur peint. Art et techniques*, Paris, Editions Alternatives, 1984.
- BREA, José Luis (ed.), *El punto ciego. Arte español de los años 90. Spanish art of the 90's*, Salamanca, Kunstraum Innsbruck, Junta de Castilla y León, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid, Ministerio de Cultura, Fundación Santillana, 1985.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- CASTÁN, Ignacio, LEMAIRE, G.G., *Santiago Arranz. El discurso de lo real*, Bogotá, Centro Cultural Reyes Católicos Bogotá, 2009.
- CITÉ DE LA CREATION, *Murs peints*, Lyon, Les Creations du Pelican, 1994.
- CONWAY, Patricia & JENSEN, Robert, *The new decorativeness in architecture & design. Ornamentalism*, London, Allen Lane, 1983.
- COOPER, Graham, SARGENT, Doug, *Painting the town*, Oxford, Phaidon, 1979.
- DE BURE, Gilles, *Des murs dans la ville*, Paris, L'Esquerre, 1981.
- DUNLOP, Beth, *The city is my canvas. Richard Hass*, New York, Prestel 2001.
- EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel, PANO GRACIA, José Luis, SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *La Aljafería de Zaragoza*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1999.
- FERNÁNDEZ BARRIENTOS, Domiciano, *Ficción y realidad del espacio como integrantes de la arquitectura y la pintura*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Luis Alonso Fernández, Departamento de Bellas Artes, Universidad de La Laguna, 1987.
- GARCÍA GUATAS, Manuel y ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo, *Colección de Arte Cortes de Aragón. «A primera vista», 20 abril-15 junio 1999*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1999.
- GAY, Jorge, y MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, *El amor nuevo. Un mural de Jorge Gay para los Amantes de Teruel*, Teruel, Fundación Amantes de Teruel, 2008.
- GAY, Jorge, MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, NAVARRO, Antonio, *Historia y vida cotidiana del Hogar Pignatelli 1666-1971*, Zaragoza, Los Fueros, 2009.
- GOLLER, Beatriz, «La escala urbana: andamios y medianeras», en FORT, Joseph M., ROQUETA, Santiago (ed.), *Arquitectura art i espai efímer*, 1999, UPC, Barcelona, pp. 61-68.
- GREENBERG, David, SMITH, Kathryn, TEACHER, Stuart, *Big art: Megamurals & supergraphics*, Philadelphia, Running Press, 1977.
- GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.
- HUMANES BUSTAMANTE, Alberto, *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico (1980-1985)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990.
- JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.
- LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Teatro Principal*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1999.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines en Zaragoza 1939-1975*, Zaragoza, Elazar, 2005.
- MARTÍNEZ MOLINA, Javier, «Aproximación histórica a la «Operación Cuarteles» de Zaragoza», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE, Jesús Pedro, YESTE, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 377-393.

- MARZO, Jorge Luis, «El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80», en *Toma de partido. Desplazamientos*, Libros de la Quam, n.º6, Barcelona, 1995, pp.126-161.
- MILMAN, Miriam, *Architectures peintes en trompe-l'oeil*, Geneve, Skira, 1986.
- MUÑOZ ASENSIO, Tomás, *Arte mural urbano. Madrid 1981-1991*. Tesis Doctoral dirigida por el Dr. José María González Cuasante, Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- NAVARRETE, Pilar, *Auditorio Palacio de Congresos Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Auditorio Palacio de Congresos Zaragoza, Construcciones Lain S.A., 1995.
- ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Museo Pablo Gargallo*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994.
- PANO GRACIA, José Luis (Coord.), *Intervenciones en el patrimonio histórico-artístico de Aragón*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1993.
- PÉREZ LATORRE, José Manuel, «La reforma de 1985 en el Teatro Principal de Zaragoza», en *La caja transparente. Teatros públicos*, n.º1, Zaragoza, Patronato Municipal del Teatro Principal y Delegación de Cultura y Festejos del Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.
- PÉREZ LATORRE, José Manuel, «Teatro Principal de Zaragoza. Proyecto de rehabilitación», en *Cuadernos. Dirección General de Arquitectura y Edificación. Proyectos de recuperación de teatros*, Madrid, MOPU, 1986.
- PÉREZ LATORRE, José Manuel, «Teatro Principal. Zaragoza», en *La arquitectura en escena. Programa de Rehabilitación de Teatros Españoles del siglo XIX*, Madrid, MOPT, 1992.
- PORTER, Tom, *Colour outside*, London, The Architectural Press, 1982.
- SCARPETTA, Guy, *Elegía. Una pintura de Antonio Saura para la Diputación de Huesca*, Barcelona, Polígrafa, 1988.
- SUBIRATS, Eduardo (Ed.), *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- Teatro Principal de Zaragoza. Reforma y Restauración*, Zaragoza, Área de Cultura y Acción Social, Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza, 1987.
- VAZQUEZ, J.J. (Coord.), *Pabellón de Aragón/Pavilion of Aragon. Exposición Universal. Sevilla 1992*, Zaragoza, Pabellón de Aragón, 1992.
- VIDAL CLARAMONTE, María del Carmen África, *Pintura postmoderna española*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1991.
- VV.AA., *10 años de arquitectura. Premio Fernando García Mercadal*, Zaragoza, Delegación de Zaragoza del C.O.A.A. y Diputación Provincial de Zaragoza, 1997.
- VV.AA., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Fundación Argentaria, Visor Dis, Madrid, 1998.
- VV.AA., *Arquitectura del Siglo XX: España*, Sevilla, Tanaís, 2000.
- YESTE NAVARRO, Isabel, «Del centenario de los Sitios a la Exposición Internacional de 2008», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 11-62.
- YOUNG, Stanley, *Murals of Los Angeles. The big picture*, London, Thames and Hudson, 1988.
- VV.AA., *Los nuevos ilustrados: entrevistas a los miembros del Comité de Honor del Rolde de Estudios Aragoneses*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2007.

## Catálogos de exposiciones

- Academia Española de Bellas Artes de Roma (Promoción 1977-1979)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1980.
- Jorge Gay Molins, Martínez Tendero, Gonzalo Tena, *15 abril 13 mayo 1982, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza*, Aragón y Rioja, Zaragoza, CAMPZAR, 1982.
- Jorge Gay, *Dibujos 1976-1984, del 18 de mayo al 20 de junio de 1984*, Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984.
- I Salón de Otoño «... punto y aparte» Palacio de la Lonja de Zaragoza del 2 al 22 de septiembre de 1985*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.
- Un paraíso para Jacobo. Pedro Giral, Palacio de la Lonja de Zaragoza, del 14 de noviembre al 8 de diciembre de 1985*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985, s/p.
- Pascual Blanco, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985.
- Eduardo Salavera, *Haciendo tiempo, 17 de marzo al 5 de abril 1987, Salas del Palacio de Sástago*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987.
- Broto, *Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 3 de abril 3 de mayo de 1987*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

- BONET, Daniel, *La Hermandad Pictórica Ángel y Vicente P. Rodrigo. Cuatro cuatrienios de evolución atípica 1970-1986, Salas del Palacio de Sástago, 10 al 31 de diciembre de 1987*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987.
- Ángel Pascual Rodrigo y Vicente Pascual Rodrigo. *Ante Diem 1988, Sala Luzán, del 26 de enero al 24 de febrero de 1989*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988, s/p.
- Mostra europea La ciutat i les mitgeres*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 199-.
- CASTILLA GARCÍA, M.<sup>a</sup> Luisa, *A propósito de arquitectura y pintura (1982-1989)*, Granada, Colegio Oficial de Arquitectos de Granada y Junta de Andalucía Consejería de Obras Públicas y Transportes Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1990.
- Jesús Buisán, *Cortes de Aragón, Palacio de la Aljafería del 2 al 30 de marzo de 1990*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1990.
- Percurso di città invisibili. 10 artisti di Aragón (Spagna), Chiesa di Bartolomeo, Venecia, 25 Maggio-22 Luglio 1990. Organizzazione e pubblicazione Diputación di Saragozza, Ayuntamiento de Saragozza e Comune di Venezia, Zaragoza, Diputación Provincial, 1990.
- Santiago Arranz. *Catálogo de ciudades, Sala CAI-Luzán, del 1 de marzo al 5 de abril de 1991*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.
- Pascual Blanco. *Del Génesis o el Paraíso Perdido 1987-1992, La Lonja, 11 diciembre 1992-17 enero 1993*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1992.
- Cano. *Torreón Fortea y Sala Libros 1 de abril 2 de mayo 1993*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1993.
- BONET, Juan Manuel (Com.), *Los años pintados. Palacio de Sástago 4 octubre-27 noviembre 1994*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994.
- Darya, Darya von Berner. *Lupus Viator. Otras intervenciones in situ*, Zaragoza, Galería Antonia Puyó, 1994.
- Santiago Arranz. *Cúpulas. Bocetos y dibujos preparatorios 1992 Dibujos definitivos 1993, Torreón Fortea 25 enero-20 febrero 1994*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994, pp. 32.
- Sergio Abraín. *Fábulas metalúrgicas, Torreón Fortea 3-27 de abril de 1997*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1997.
- Morlanes. Santiago Arranz, *Casa de los Morlanes, 18 de mayo-16 julio 2000*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2000.
- Centro Natación Helios 1925-2000. *75 años de cultura y deporte a orillas del Ebro, Palacio de Sástago, 11 de julio- 3 de septiembre de 2000*, Zaragoza, Centro Natación Helios, Diputación Provincial de Zaragoza, 2000.
- Sergio Abraín. *Trilogía: Metalúrgico. Pan de la historia. El cuerpo hendido*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001.
- Eduardo Salavera. *Entre puentes, Zaragoza, Museo Camón Aznar de Ibercaja, del 16 de octubre al 17 de diciembre de 2002*, Zaragoza, Ibercaja, 2002.
- La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre-30 noviembre 2003*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003.
- Santiago Arranz. *La línea de la historia. Trabajos artísticos realizados en la Biblioteca Municipal María Moliner y en el Centro de Historia de Zaragoza, 1998-2003, y obra derivada, Casa de los Morlanes, 8 junio-18 julio 2004*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2004.
- En la Frontera. Cultura Desubicada*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Área de Cultura y Turismo, Sociedad Municipal Zaragoza Cultural S.A., 2004.
- GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina (Com.), *Pascual Blanco. Imágenes para el recuerdo. Antológica (1964-2005), Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, 4 marzo-24 abril 2005*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2005.
- Santiago Arranz. *Obra 1997-2005, del 22 de septiembre al 22 de octubre*, Zaragoza, Carlos Gil de la Parra, 2005.
- Santiago Arranz. *Viaje a la abstracción 1997-2007, Sala de exposiciones del Ayuntamiento de Alcañiz 8 septiembre 7 octubre 2007*, Alcañiz, Ayuntamiento de Alcañiz, 2007.
- ARA FERNÁNDEZ, Ana (Com.), *Ceramistas de la plaza de San Felipe 25 años, Torreón Fortea 4-23 septiembre 2007*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2007.
- Sergio Abraín. *Pata Gallo y Caligrama. Espacios de una década, 1978-1988, Palacio de Sástago, Zaragoza, 22 febrero-6 abril 2008*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2008.
- ESCRIBANO, María, LÓPEZ MUNUERA, Iván, WERT, Juan Pablo (Com.), *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los setenta, 2 de junio-14 septiembre de 2009, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009*.
- Santiago Arranz. *Una y otra realidad, La Lonja, 7 octubre 2011-8 enero 2012*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2011.

## Publicaciones periódicas especializadas

### AACA Digital

- GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La vuelta de la pintura mural a los cines de Zaragoza: *Rex Lynx* de Darya von Berner en *Palafox Las Salas*», en *AACA Digital*, n.º 14, marzo, 2011.

***Aldaba***

PEROPADRE MUNIESA, Ángel, «Rehabilitación de los Condes de Argillo para la instalación del Museo Pablo Gargallo», en *Aldaba Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón*, n.º 7, 1987, pp. 28-31.

***Aragón Cultural***

GARCÍA-NIETO, Luis, «Infraestructura municipal y equipamiento cultural en Zaragoza», en *Aragón Cultural*, n.º 4, segunda época, diciembre 1986.

***Architectural Design***

MOGHTIN, Cliff, OC, Taner, TIESDELL, Steven, «Colour in the city», en *Architectural Design*, n.º 66, 1996.

***Arena Internacional del Arte***

VILLAESPESA, Mar, «Síndrome de mayoría absoluta», en *Arena Internacional del Arte*, n.º 1, 1989, pp. 80-84.

VV.AA., «La nueva actividad institucional en España», en *Arena Internacional del Arte*, n.º 1, 1989, pp. 8-11.

***Artígrama***

PÉREZ LATORRE, José Manuel, «El muro y el teatro», en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 13, 1998, pp. 89-108.

BIEL IBÁÑEZ, Pilar, «La pintura decorativa y el Teatro Principal: la nueva decoración de 1891», en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte, n.º 13, 1998, pp. 69-88.

YESTE NAVARRO, Isabel, «La conquista de la margen izquierda del Ebro: puentes en Zaragoza en el siglo XX», en *Artígrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 15, 2000, pp. 145-163.

GRAU TELLO, M.ª Luisa, «Asalto o la presencia del arte urbano en Zaragoza», en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte, n.º 23, 2008, pp. 763-779.

***Nuestra Zaragoza***

BIDART, A., «El primer curso de la Escuela Municipal de Música ya está en marcha con 1.500 alumnos», en *Nuestra Zaragoza*, n.º 50, febrero 1986.

***On the W@terfront***

MARTÍNEZ ROBLES, Verónica, «Historic Centre(s) of Barcelona: Practical and symbolic elements in traditional urban space», en *On the W@terfront*, n.º 10, Universidad de Barcelona, 2007

**Prensa diaria*****Heraldo de Aragón***

MACANAZ, «Carta a la plaza de San Miguel», en *Heraldo de Aragón*, 24 de septiembre de 1967, p. 7.

DOMÍNGUEZ, J., «Jorge Víctor Gay, primer premio de la Escuela Nacional de Bellas Artes», en *Heraldo de Aragón*, 7 de julio de 1973, p. 3.

ZAPATER, Alfonso, «El palacio de Argillo puede llegar a convertirse en museo de Pablo Serrano», en *Heraldo de Aragón*, 4 de enero de 1977, p. 7.

CARRETE, «Una ciudad en ruinas», en *Heraldo de Aragón*, 16 de enero de 1980, p. 8.

ANÓNIMO, «Elucubración, un movimiento artístico nacido en Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 15 de junio de 1980, p. 7.

SANCHO SORIA, Fernando, «Avance de plan de creación de casas de cultura y centros cívicos», en *Heraldo de Aragón*, 28 de febrero de 1981, p. 7.

ANÓNIMO, «Proyectos de Casas de Cultura para la ciudad y sus barrios», en *Heraldo de Aragón*, 29 de julio de 1981, p. 9.

REDACCIÓN, «El plan de creación de casas de cultura y centros cívicos», en *Heraldo de Aragón*, 2 de agosto de 1981, p. 11.

ANÓNIMO, «Pintura mural en las calles», en *Heraldo de Aragón*, 14 de mayo de 1982, p. 12.

ANÓNIMO, «Actividades para este fin de semana», en *Heraldo de Aragón*, 15 de mayo de 1982, p. 14.

AZPEITIA, Ángel, «Arte para la ciudad», en «Artes y Letras» suplemento de *Heraldo de Aragón*, 5 de diciembre de 1982, s/p.

ANÓNIMO, «Inauguración de la galería de arte Pata Gallo», en *Heraldo de Aragón*, 28 de diciembre de 1982, p. 10.

REDACCIÓN, «Equipamiento artístico para la ciudad», en *Heraldo de Aragón*, 3 de marzo de 1983, p. 7.

GARCÍA BANDRÉS, «Alejandro Molina, desde la Naturaleza», en «Artes y Letras» de *Heraldo de Aragón*, 6 de marzo de 1983, s/p.

REDACCIÓN, «Inauguración del Teatro de Mercado de Pescados», en *Heraldo de Aragón*, 24 de abril de 1983, p. 5.

MORÓN BUENO, José Ramón, «El arte en la calle: un intento de humanizar la ciudad», en *Artes y Letras* suplemento de *Heraldo de Aragón*, 29 de mayo de 1983, p. 6.



- LAGUNA, Picos, «Zaragoza piensa que no existe el color», en *Heraldo de Aragón*, 9 de agosto de 1983, p. 5.
- LAGUNA, Picos, «La opinión de los expertos», en *Heraldo de Aragón*, 9 de agosto de 1983, p. 5.
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., «Jorge Gay y 'El hombre que fumaba Ideales' », en *Heraldo de Aragón*, 30 de septiembre de 1984, p. 27.
- REDACCIÓN, «Presentación de 'El hombre que fumaba Ideales', de Jorge Gay», en *Heraldo de Aragón*, 2 de octubre de 1984, p. 18.
- REDACCIÓN, «Presentación de 'El hombre que fumaba Ideales', de Jorge Gay» en *Heraldo de Aragón*, 3 de octubre de 1984, p. 15.
- AZPEITIA, «Un mural de Jorge Gay», en *Heraldo de Aragón*, 4 de octubre de 1984, p. 16.
- ARANDA, Joaquín, «El hombre que fumaba Ideales», en *Heraldo de Aragón*, 4 de octubre de 1984, p. 16.
- ANÓNIMO, «En la plaza Sinués y Urbiola nace una escultura», en *Heraldo de Aragón*, 9 de octubre de 1984, p. 16.
- GARCÍA BANDRÉS, «Las instituciones y los artistas», en *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero de 1985, p. 23.
- REDACCIÓN, «Inauguración de la exposición de obras para restaurar el Pignatelli», en *Heraldo de Aragón*, 5 de febrero de 1985, p. 3.
- AZPEITIA, «Exposición de ideas para el Pignatelli», en *Heraldo de Aragón*, 7 de febrero de 1985, p. 12.
- AZPEITIA, Ángel, «Bocetos para «La Eneida», de Cano», en *Heraldo de Aragón*, 14 de febrero de 1985, p. 11.
- ANÓNIMO, «Berges anuncia un plan realista para la recuperación del centro histórico», en *Heraldo de Aragón*, 28 de junio de 1985, p. 3.
- REDACCIÓN, «Telas pintadas en la plaza de España», en *Heraldo de Aragón*, 4 de julio de 1985, p. 3.
- BURGOS, Arturo, «El PSOE aragonés, en busca de una nueva sede», en *Heraldo de Aragón*, 11 de julio de 1985, p. 6.
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., «I Salón de Otoño: un punto y a parte para la renovación artística aragonesa», en *Heraldo de Aragón*, 1 de septiembre de 1985, p. 13.
- FRAGO, Jesús, «El alcalde quiere levantar un auditorium en el palacio de la Aljafería», en *Heraldo de Aragón*, 10 de septiembre de 1985, p. 5.
- AZPEITIA, Ángel, «Pedro Giralt expone un 'Paraíso para Jacobo'», en *Heraldo de Aragón*, 21 de noviembre de 1985, p. 15.
- GARCÍA BANDRÉS, «Pedro Giralt: una Lonja llena de creación», en *Heraldo de Aragón*, 1 de diciembre de 1985, p. 24.
- AZPEITIA, Ángel, «Doble exposición de La Hermandad Pictórica», en *Heraldo de Aragón*, 12 de diciembre de 1985, p. 15.
- RE., «La Aljafería albergará el museo arqueológico y antropológico», en *Heraldo de Aragón*, 5 de diciembre de 1985, p. 6.
- AZPEITIA, Ángel, «Luzán: Pascual Blanco», en *Heraldo de Aragón*, 30 de enero de 1986, p. 13.
- GARCÍA BANDRÉS, Luis José, «Las cosas de aquí», en *Heraldo de Aragón*, 23 de marzo de 1986, p. 24.
- ANÓNIMO, «Mañana se inicia el programa «Arte en la calle»», en *Heraldo de Aragón*, 11 de abril de 1986, p. 19.
- ANÓNIMO, «La campaña «Arte en la calle» llegará a Fraga y Huesca», en *Heraldo de Aragón*, 11 de abril de 1986, p. 19.
- REDACCIÓN, «Malestar entre los artistas que participan en la muestra de arte en la calle», en *Heraldo de Aragón*, 12 de abril de 1986, p. 5.
- J. F., «El gobierno aragonés inicia un programa cultural de «arte en la calle»», en *Heraldo de Aragón*, 12 de abril de 1986, p. 5.
- GARCÍA BANDRÉS, «Utilizar a un colectivo», en *Heraldo de Aragón*, 13 de abril de 1986, p. 7.
- A. A., «Consideraciones sobre «Arte en la calle»», en *Heraldo de Aragón*, 17 de abril de 1986, p. 15.
- MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, «Campaña cultural de la D.P.Z. para festejar a su patrona», en *Heraldo de Aragón*, 2 de julio de 1986, p. 15.
- GRESA, Luis P., «El «Movimiento en plaza de España», desmantelado», en *Heraldo de Aragón*, 3 de julio de 1986, p. 3.
- FRAGO, Jesús, «Delicias tendrá el segundo gran centro cívico de Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 10 de agosto de 1986, p. 5.
- FRAGO, Jesús, «El Centro Histórico comienza a cambiar de fisonomía», en *Heraldo de Aragón*, 18 de octubre de 1986, p. 5.
- ANÓNIMO, «Exposiciones, arte y artistas en 1987», en *Heraldo de Aragón*, 3 de enero de 1987, p. 45.
- REDACCIÓN, «Motivos artísticos para las piscinas de la Hípica», en *Heraldo de Aragón*, 25 de febrero de 1987, p. 7.
- GARCÍA BANDRÉS, «Pascual Blanco pintó una cúpula para la DGA», en *Heraldo de Aragón*, 8 de mayo de 1987, p. 44.
- REDACCIÓN, «Las piscinas de la Hípica ya están decoradas», en *Heraldo de Aragón*, 9 de mayo de 1987, p. 10.
- MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, «Los ciudadanos «reinauguran» el Teatro Principal», en *Heraldo de Aragón*, 25 de mayo de 1987, p. 16.
- A. A., «Simultáneas en M-tro», en *Heraldo de Aragón*, 19 de marzo de 1987, p. 14.

- M.M., «Café Espejo: García Maya», en *Heraldo de Aragón*, 18 de junio de 1987, p. 18.
- ZAPATER, Alfonso, «Arte itinerante», en *Heraldo de Aragón*, 30 de junio de 1987, p. 10.
- GONZÁLEZ TRIVIÑO, Antonio, «La belleza en las calles de la ciudad», en *Heraldo de Aragón*, 9 de agosto de 1987, p. 3.
- BARDAJÍ, Rafael, «Nuevas inversiones para la remodelación del casco viejo», en *Heraldo de Aragón*, 27 de mayo de 1988, p. 5.
- RABADÁN PEÑA, Mariano, «Higiene en el casco viejo», en *Heraldo de Aragón*, 23 de noviembre de 1987, p. 2.
- GRESA, Luis P., «Casco Viejo, un barrio de posguerra», en *Heraldo de Aragón*, 5 de julio de 1987, p. 9.
- MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, «Guías y colorín para el casco», en *Heraldo de Aragón*, 9 de octubre de 1988, p. 7.
- BARDAJÍ, Rafael, «Operación de escaparate», en *Heraldo de Aragón*, 26 de noviembre de 1988, p. 3.
- HERALDO, «Calles del esplendor a la decadencia», en *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero de 1989, p. 5.
- PEÑA GONZALVO, Jesús, «Salvemos el casco viejo», en *Heraldo de Aragón*, 4 de febrero de 1989, p. 18.
- GORRI, Ángel, «La Junta del casco viejo pide un plan de recuperación», en *Heraldo de Aragón*, 3 de junio de 1989, p. 7.
- VERDE, M.<sup>a</sup> Luisa, «Carta a don Luis», en *Heraldo de Aragón*, 22 de junio de 1989, p. 17.
- GALLEGO, Mariano, «El interior simula una bóveda, refugio natural del hombre», en *Heraldo de Aragón*, 9 de enero de 1990, p. 6.
- ANÓNIMO, «Un mural para el hueco», en *Heraldo de Aragón*, 22 de abril de 1990, p. 7.
- ANÓNIMO, «La Zaragoza de Pérez Latorre», en *Heraldo de Aragón*, 27 de mayo de 1990, p. 7.
- GARCÍA BANDRÉS, Luis J., «A Zaragoza le salen los colores», en «Hoy Domingo» en *Heraldo de Aragón*, 5 de agosto de 1990, pp. 8-9.
- MORED, Enrique, «El proyecto del Audiorama costará 1.100 millones más de los previstos», en *Heraldo de Aragón*, 19 de diciembre de 1990, p. 3.
- MORED, Enrique, «El Audiorama costará como mínimo 2.700 millones a los zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 20 de diciembre de 1990, p. 5.
- DOMINGUEZ LASIERRA, J., «Péndulo-Cinegia, un mural para un lugar de cambio», en *Heraldo de Aragón*, 27 de enero de 1991, p. 53.
- SOLANILLA, José Luis, «La cúpula del pabellón aragonés en la Expo será pintada por Broto», en *Heraldo de Aragón*, 30 de enero de 1991, p. 15.
- HERALDO, «Un pabellón con vocación de futuro», en «Suplemento Escolar» de *Heraldo de Aragón*, 8 de enero de 1992, p. 3.
- ANÓNIMO, «Sentido espiritual de la obra de Broto», en *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero de 1992, p. 3.
- MARTÍN, Santiago, «Biel acusa al pabellón de España de no apoyar a los autonómicos», en *Heraldo de Aragón*, 6 de marzo de 1992, p. 5.
- S.M., «El edificio se trasladará a la Feria de Muestras», en *Heraldo de Aragón*, 6 de marzo de 1992, p. 5.
- MARTÍN, Santiago, «El traslado del Pabellón eleva el coste de la Expo a 3.000 millones», en *Heraldo de Aragón*, 9 de marzo de 1992, p. 5.
- S.M., «Broto: «Mi obra sintoniza con Aragón y con el edificio»», en *Heraldo de Aragón*, 9 de marzo de 1992, p. 5.
- M.R., «La ciudad de la Paz, nueva pintura para cubrir viejos simbolismos», en «Hoy Domingo» de *Heraldo de Aragón*, 31 de enero de 1993, p. 16.
- HERALDO, «José Luis Cano ajusta cuentas con su propio Parnaso», en *Heraldo de Aragón*, 1 de abril de 1993, p. 39.
- GARCÍA, Mariano, «La pintura no debe ocultar al hombre», en *Heraldo de Aragón*, 7 de abril de 1993, p. 31.
- GORDON, Juan A., «El antiguo Pabellón de Aragón alberga un bar con karaoke», en *Heraldo de Aragón*, 20 de agosto de 1993, p. 5.
- GORDON, Juan A., «Las entradas para la inauguración del Auditorio, a la venta desde hoy», en *Heraldo de Aragón*, 4 de octubre de 1994, p. 36.
- PUYÓ, Carmen, «Hijo de la furia, que tras la tormenta te llegue la calma... y la música», en *Heraldo de Aragón*, 5 de octubre de 1994, p. 35.
- COMENGE LEONAR, Javier, «El auditorio», en *Heraldo de Aragón*, 8 de octubre de 1994, p. 17.
- CRESPO, Genoveva, «El Personal», en *Heraldo de Aragón*, 2 de mayo de 1995, p. 56.
- N.A.M., «El Ayuntamiento de Zaragoza cederá el Cubo a las Cortes para que sea la sede del órgano fiscalizador», en *Heraldo de Aragón*, 7 de abril de 2010, p. 2.

#### **Otros artículos en prensa diaria**

- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, «Exposición de Pascual Blanco en la sala Luzán. Como dentro de un panal de luz», en *El Día*, 9 de febrero de 1986, p. 46.
- RIOJA, Ana, «Dos grandes lince para «custodiar» el Séptimo Arte», en *Diario 16*, 6 de octubre de 1994, p. 57.
- SORIA, Celia, «Símbolos venidos abajo», en *El Periódico de Aragón*, 16 de marzo de 2005, p. 18.
- MONSERRAT, Daniel, «El regreso de El Trovador», en *El Periódico de Aragón*, 27 de febrero de 2008, p. 50.

## Archivos de titularidad pública

### Archivo Municipal de Zaragoza

Caja 12583 Expediente 10245/81.  
 Caja 12586 Expediente 16993/81.  
 Caja 12588 Expediente 19863/81.  
 Caja 20246 Expediente 24448/81.  
 Caja 15525 Expediente 61517/82.  
 Caja 209485 Expediente 795644/83.  
 Caja 20252 Expediente 65403/84.  
 Caja 209428 Expediente 651681/86.  
 Caja 209428 Expediente 465979/86.  
 Caja 206876 Expediente 25450/87.  
 Caja 209428 Expediente 326809/87.  
 Caja 209918 Expediente 121312/87.  
 Caja 212008 Expediente 102895/87.  
 Caja 20180 Expediente 374511/88.  
 Caja 209918 Expediente 3085933/88.  
 Caja 212018 Expediente 3028788/88.  
 Caja 212018 Expediente 3031563/89.  
 Caja 18585 Expediente 663881/89.  
 Caja 213863 Expediente 3221056/90.  
 Caja 29452 y 29453 Expediente 99777/91.  
 Caja 209911 Expediente 3104274/92.  
 Caja 213966 Expediente 3057695/1993.  
 Caja 27139 Expediente 309158/94.  
 ARC 100642 Expediente 3042720/96.  
 Expediente 592.987/02.

### Archivo del Gobierno de Aragón

Archivo General del Gobierno de Aragón, Signatura 12346 Expediente 23/86.

## Archivos privados

Archivo de José Lanao.  
 Archivo de Fernando Fernández Lázaro.  
 Archivo de José Luis Cano.  
 Archivo de Santiago Arranz.  
 Archivo de Eduardo Salavera.  
 Archivo de Ángel Pascual.  
 Archivo de Sergio Abraín.  
 Archivo de Ana Alcantarilla.  
 Archivo de José Luis Aramendia.  
 Archivo de Darya von Berner.  
 Archivo de José Manuel Pérez Latorre.

## Entrevistas

Entrevista mantenida con José Lanao el 21 de enero de 2008.  
 Entrevista mantenida con Mariano Berges el 4 de febrero de 2008.  
 Entrevista mantenida con Miguel Ángel Arrudi el 11 de febrero de 2008.  
 Entrevista mantenida con Fernando Fernández Lázaro el 2 de abril de 2008.  
 Entrevista mantenida con Rubén Enciso el 17 de abril de 2008.  
 Entrevista mantenida con José Luis Aramendia el 30 de junio de 2008.  
 Entrevista mantenida con Ana Alcantarilla el 7 de agosto de 2008.  
 Entrevista mantenida con Jorge Gay el 18 de mayo de 2009.

Entrevista mantenida con José Luis Cano el 18 de junio de 2009.  
Entrevista mantenida con Eduardo Salavera el 19 de junio de 2009.  
Entrevista mantenida con Ángel Peropadre el 24 de junio de 2009.  
Entrevista mantenida con José Manuel Broto el 19 de octubre de 2009.  
Entrevista mantenida con Santiago Arranz el 18 de diciembre de 2009.  
Entrevista mantenida con Jesús Buisán el 18 de enero de 2010.  
Entrevista mantenida con Margó Venegas el 9 de febrero de 2010.  
Entrevista mantenida con Santiago Sánchez el 28 de junio de 2010.  
Entrevista mantenida con Luis Franco Lahoz el 20 de julio de 2010.  
Entrevista mantenida con Ángel Pascual el 16 de agosto de 2010.  
Entrevista mantenida con Darya von Berner el 5 de septiembre de 2010.  
Entrevista mantenida con Pedro Giralt el 21 de septiembre de 2010.  
Entrevista mantenida con Felipe Sanz Portolés el 19 de noviembre de 2010.  
Entrevista mantenida con Pascual Blanco el 29 de noviembre de 2010.  
Entrevista mantenida con Miguel Ángel Encuentra el 10 de marzo de 2011.  
Entrevista mantenida con Pepe Rebollo el 17 de marzo de 2011.  
Entrevista mantenida con Sergio Abraín el 22 de marzo de 2011.  
Entrevista mantenida con Santiago Santamaría, hijo de Paco Santamaría, el 29 de marzo de 2011.  
Entrevista mantenida con Sergio Abraín el 19 de marzo de 2012.  
Entrevista mantenida con Juan Martín Trenor el 11 de septiembre de 2012.

### **Material audiovisual**

PÉREZ LATORRE, Luis, *Expo 92. Pabellón de Aragón*, Zaragoza, Videar, 1990 (vídeo).





## APÉNDICE DOCUMENTAL

*Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza*  
*Negociado de Educación, Deportes y Turismo*  
*Legajo 2221*  
*Expediente 122*  
*1949*

***Moción del Sr. Fatás proponiendo que para estímulo de los artistas de la provincia se estudie la posibilidad de adquirir obras de arte con destino al nuevo palacio provincial***

Es misión primordial, entre las atribuidas en la nueva estructuración de las Corporaciones Provinciales, la incrementación y fomento de cuantas iniciativas en pro de la elevación del nivel cultural de la Provincia sean susceptibles de ser llevadas a la práctica, tendiendo a alcanzar para la nuestra el rango que, por su importancia, merece.

No puede escapar a tan importante tarea la del estímulo de la práctica de las Bellas Artes como exponente de una superación en la función cultural de la Corporación, apreciando la altura la miras de muchos artistas que, obedeciendo a un poderoso impulso vocacional, crean su obra, sin hallar, en la inmensa mayor parte de los casos, la debida compensación a su esfuerzo, haciéndose posible que se malogre un talento digno de más consideración, por asfixia al no encontrar el ambiente más propicio para el desarrollo de su obra.

Cierto es que la Corporación Provincial acomete la tarea de mitigar en parte este desamparo, mediante la concesión de becas preciaadas, que garantizan la adecuación de las enseñanzas para obtener resultados satisfactorios, si el beneficiario es realmente portador de un positivo valor de creación.

Pero no es menos cierto que puede estimularse en mayor escala la práctica de las Artes, alentando a los artistas de nuestra provincia, mediante la adopción de acuerdos, de no tanta importancia como la provisión de becas, y que, por otra parte, pueden revertir en un beneficio a la Diputación. Uno de los procedimientos que pueden arbitrarse, habida cuenta, por otra parte, de que el futuro Palacio Provincial requiere un ornato, adecuado a su categoría, que muy bien puede estar vinculado a los lazos provinciales más íntimos, es el que los Diputados que suscriben, tienen el honor de proponer a continuación:

1.º Que, de modo genérico, se acuerde la posibilidad de gestionar la adquisición de obras de arte, pictóricas o escultóricas, destinadas al ornato del futuro Palacio Provincial, y consiguiendo con ello además de un estímulo para la práctica de las Bellas Artes una mayor difusión de las bellezas y costumbres de nuestra Provincia, siempre que tales obras se atengan a las circunstancias siguientes:

- A) Que el autor sea natural de Zaragoza o su provincia, o que, al menos, en ésta haya tenido lugar su formación artística.
- B) Que la obra refleje paisajes tipos o escenas de la región aragonesa y con preferencia de la provincia de Zaragoza.
- C) En cada caso, la adquisición de la obra en cuestión sería propuesta por la Sección de Educación a la Corporación Provincial, atendiendo a la calidad artística y ornamental de la obra, así como a la asequibilidad de su costo y posibilidad de efectuar la adquisición dentro de los márgenes presupuestarios.

No obstante la Corporación acordará lo que mejor proceda.

Zaragoza 7 de mayo de 1949

***Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza******Negociado de Construcciones Civiles******Legajo 9812******Expediente n.º 79-Carpeta 4.******Carta de Ramón Stolz a Teodoro Ríos sobre una posible decoración mural en el Salón de Sesiones de la Diputación Provincial de Zaragoza***

PAMPLONA, HOTEL MAISSONAVE

Sr. D. Teodoro Ríos

Zaragoza

4 de octubre de 1953

Mi querido D. Teodoro:

Con gran retraso he recibido su cariñosa carta. Como yo de esa me vine aquí y mi familia siguió en Benidorm y ahora está en Valencia, su carta, reexpedida desde Madrid, le ha dado la vuelta a España. Siento este retraso involuntario en contestarle.

Precisamente dentro de ocho o diez días le iba a escribir por si Vd. venía por aquí, pasado el Pilar, quizá acompañado de D. Hernan y podía coincidir con D. José Yarnoz que se pasará unos días por aquí a partir de mediados de este mes. Coincidiendo con D. José podría Vd. ver bien Olite y algún otro sitio que le interesara. Lo comenté esto con Yarnoz y quedó en avisarme cuando él viniera, para yo decírselo a Vd. Pero como su hija sigue en Zaragoza supongo que, por ahora, no vendrán. Si acaso no fuera así le ruego me ponga unas letras para yo combinarlo todo para que coincidan Vds. y Don José en Pamplona. D. José se alegraría mucho.

Respecto a lo del Salón de Sesiones de la Diputación de Zaragoza me parece muy bien cuanto Vd. piensa y convendría que la decoración del techo fuese pintada en tonos lisos al temple de cola con objeto de que, en su día, se pueda lijar y dejar limpia de aglutinante la superficie. De este modo se pinte directamente sobre la escayola o se peguen lienzos, quien lo haga, hará la imprimación más conveniente con entera libertad.

Digo pintar o pegar porque creo que ambas cosas se podrían hacer. Es decir: aquellas superficies planas o de fácil desarrollo pintarlas sobre lienzos y pegarlos y las partes de superficies curvas en las que el pegado de lienzos ofreciera muchas dificultades por tenerlos que pegar por gajos, pintarlos directamente sobre la escayola que, bien imprimada se puede pintar por muchos procedimientos que pueden dar una bella calidad mural.

No veo pues, querido D. Teodoro, más que adoptar esta precaución de poder quitar fácilmente la pintura que se haga.

Yo sigo aquí encaramado en el andamio y dándole a la brocha como es mi obligación.

Muchos y afectuosos saludos para todos los suyos y sabe dispone de su siempre afectísimo amigo,

R. Stolz Viciano

***Archivo personal de Javier Ciria (actualmente propiedad de Andrés Álvarez)******Documentación sobre los murales del Teatro-Cine Fleta******Zaragoza, 27/11. 53.***

Sr. D. JAVIER CIRIA

C/ Mandrí, 38

Barcelona

Querido Javier: he recibido el bocetos con las nuevas medidas y lo encuentro delicioso, así como los apuntes para los otros paneles. Quedan muchísimo mejor que el primer ensayo y son casi lo que yo me había imaginado para los mismos. Digo casi porque en el boceto creo que las figuras deben destacar un poco más, pero de ello ya hablaremos cuando se vaya a realizar.

Espero hablar con los Parra y enseñárselos dentro de pocos días, cuando haya pasado el jaleo de adjudicaciones de los oficios que se está haciendo ahora. Si me lo autorizan como espero, te volveré a escribir para que, (sin perjuicio de que ellos también lo hagan encargándote el trabajo oficialmente), ultimemos de común acuerdo los últimos detalles de tono e intensidad y medidas exactas con la curvatura de las paredes.

Un abrazo de tu buen amigo,

José

***Archivo personal de Javier Ciria (actualmente propiedad de Andrés Álvarez)***  
***Documentación sobre el mural para la Institución «Fernando el Católico»***  
**DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZARAGOZA**  
**SECCIÓN EDUCACIÓN, DEPORTE Y TURISMO**

La presidencia de la Diputación Provincial, por decreto de fecha 10 del actual, conforme con lo informado por la Comisión de Educación, Deportes y Turismo, resolvió encargar a D. JAVIER CIRIA, la pintura de un fresco en la pared testero de la Sala entresuelo de la Institución «Fernando el Católico», por el precio de 25.000 pesetas y según bocetos presentados previamente a la elección y consideración de la Comisión.

Lo que traslado a Vd. para su conocimiento y demás efectos.

Dios guarde a Vd. muchos años.

Zaragoza 13 de mayo de 1955

EL SECRETARIO GENERAL

***Archivo de la Institución «Fernando el Católico»***  
***Caja 48/10***  
***Expediente de Comisión Permanente 18/5/1955***  
***Documentación sobre el mural de la Institución «Fernando el Católico»***

Barcelona 10/VI/55

Sr. D. Fernando SOLANO COSTA

Zaragoza

Querido Fernando:

Ante todo deseo vivamente que tu hijo Fernandito esté ya bien de la reciente operación sufrida.

Como me pedías en tu carta te envío adjunto (sic) dos estudios nuevos p<sup>a</sup> «ITALIA» el que lleva el N.º 1, es el que merece mis preferencias y está muy de acuerdo con el resto. Para que os deis (sic) una idea más difuminada del conjunto envío por correo junto con los citados dibujos un anteboceto p<sup>a</sup> el retrato REAL y «América»; va manchado y entintado (sic) con lápices de colores, pero no representan el COLOR del que dará buena idea el BOCETO que enviaré a la COMISIÓN a fines del corriente y que irá en ÓLEO y ESTUCO o sea sobre imprimación con que proyecto preparar el muro y el procedimiento a seguir. Tengo buena confianza en que puede quedar francamente bien y creo que al ser llevado los estudios al tamaño mural ganarán extraordinariamente en expresión y plasticidad. Todo lo concerniente a América ya lo tengo ultimado y casi lo referente a la figura REAL a excepción de su cabeza, pues aunque aquí he consultado unos diez retratos por cierto todos discordantes, empezaré a resumirla con los fondos de esa Institución.

II. Ampliación de América

El fraile DOMINICO, en blanco, abarcará con sus brazos en cruz el adoratorio. Pirámide de Teotihuacán, una de las más clásicas y perfectos ejemplares en su género de la AMÉRICA CENTRAL.

A los pies del fraile y en sentido diagonal, un monolito representando la SERPIENTE EMPLUMADA. Tipo idolátrico del mismo templo. A la derecha e izquierda de la figura representación esquemática de la flora y fauna Americana, representados por cactus o plantas grandes y un guacamayo azul.

«ITALIA»

Un guerrero destocado, ... lecciendo (;) dos banderas de Aragón sobre el templete de SAN PIETRO IN MONTORIO, del Bramante, (sic) sito en Roma en territorio español y modélico del Renacimiento y primera obra en Italia de los Reyes Católicos. A su derecha y al fondo el Mare Nostrum con la armada aragonesa; en primer término y sobre los escudos de los Estados Italianos, conquistados en la campaña de Italia y un pez, con las armas reales de Aragón... A la izquierda el CABALLO BÉLICO (representación de la guerra) hollando el suelo y ante un paisaje de zonas o ciudad italiana.

Los mástiles de las banderas sobre un mapa de Italia con las armas reales francesas de la época. Todo ello muy coordinado, esquemático y enérgico.

III. Como verás, querido Fernando, no decae la gran ilusión que tengo puesta en la preparación ahora, y en la ejecución de esta obra, que con la ayuda de Dios, espero llevar a cabal término.



Aquí y por el Director del Archivo de la Corona de Aragón, Sr. Durán y Jampera, primerísima figura de la intelectualidad local he recibido la mayor ayuda e interés para la obtención de datos...

Me interesa mucho me digas si ya empezaron las obras de preparación del muro y las arcas que cubrirán las conducciones de aguas, del SALON.

Zubiri creo había dado ya la orden, pero me gustará me digas están ya lobarcando (:). Como te digo anteriormente, de la preparación o imprimación del muro me encargaré yo, pues lo creo básico, y únicamente debes pedir a Teodoro Ríos, dejen la PARED, muy plana y aplomada y con la superficie algo áspera. Si quieres me dirijo a él personalmente, dímelo que así lo haré.

Estoy empezando el BOCETO que irá a 1/7.

Nada más; mis mejores deseos para tu familia y a ti un cordial y agradecido abrazo

F. Javier Ciria

### ***Archivo del Registro de Asociaciones del Gobierno de Aragón***

#### ***Expediente 01-Z-0896-1978***

#### ***Documentación de creación del Colectivo Plástico de Zaragoza como asociación legal***

ILMO. SR.

Eduardo Salavera Moreno, mayor de edad, casado, con D.N.I. n.º 17.163.822, con domicilio en Zaragoza, calle Monasterio de Sirena 24, 2.ºH, ante V.I. comparece y como mejor proceda dice:

Que al amparo de lo dispuesto en el art. 3.º de la Ley de Asociaciones de 24 de diciembre de 1964 y demás disposiciones, intenta constituir la asociación denominada COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA, para lo que aporta los documentos exigidos por la Ley, a los efectos de su aprobación y posterior inscripción en el Registro de Asociaciones.

Por lo que

SOLICITA de ese Gobierno Civil se efectúen los trámites oportunos para dicha aprobación del COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA.

Es gracia que no duda obtener del recto proceder de V. I.

Zaragoza, 13 de junio de 1978

[Firmado Eduardo Salavera]

ILMO. SR. GOBERNADOR CIVIL DE ZARAGOZA

#### **ACTA**

En Zaragoza, a doce de julio de mil novecientos setenta y ocho, reunidos:

Don EDUARDO SALAVERA MORENO, mayor de edad, casado, con domicilio en Zaragoza, Monasterio de Sirena n.º 24-2.º H, con D.N.I. n.º 17.163.822.

JOSE-LUIS TOMAS HERREROS, mayor de edad, casado, con domicilio en Zaragoza, Hernán Cortés n.º 11-1.º D, con D.N.I. 17.122.835.

JESUS-RUBEN ENCISO SANCHEZ, mayor de edad, casado, con domicilio en Zaragoza, calle Valle de Oza n.º 2-9.º B, con D.N.I. n.º 17.166.329.

JOSE-LUIS CANO RODRIGUEZ, mayor de edad, casado, con domicilio en Zaragoza, calle Pinar n.º 1-3, 8.º B, con D.N.I. n.º 17.828.985.

ENRIQUE LARROY ZUBERO, mayor de edad, soltero, con domicilio en Zaragoza, Avda. de Goya n.º 47-8.º, con D.N.I. n.º 17.848.207.

MARIA DEL CARMEN ESTELLA ALVAREZ, mayor de edad, casada, con domicilio en Zaragoza, Asín y Palacios, con D.N.I. N.º 17.838.654.

CONCEPCIÓN ORDUÑA GIMENEZ, mayor de edad, casada, con domicilio en Zaragoza, calle García Lorca n.º 10-1.º. Carece de antecedentes desfavorables.

SERGIO ABRAÍN GARCÍA, mayor de edad, casado, con domicilio en Zaragoza, calle García Lorca n.º 10-1.º, con D.N.I. n.º 17.133.227. Y

MARIANO VIEJO LOBERA, mayor de edad, soltero, con domicilio en plaza de Lanuza n.º 17-5.º, con D.N.I. n.º 17.831.462.

Todos ellos con capacidad de obrar y puesto de acuerdo, manifiestan:

Que al amparo de lo dispuesto en el artículo 3.º de la Ley de Asociaciones de 24 de diciembre de 1964 y demás disposiciones complementarias, es propósito de los reunidos y abajo firmantes el constituir una asociación que se denominará «COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA», cuya finalidad y régimen de funcionamiento están contenidos en los Estatutos que se acompañan a este Acta.

Que por tanto acuerdan remitir toda la documentación al Excmo. Sr. Gobernador Civil de la Provincia de Zaragoza para el reconocimiento de la Asociación, el cual se solicita por tanto a dicha autoridad.

Que a efectos de notificaciones se señala el domicilio del primero de los firmantes de este Acta, Don Eduardo Salavera Moreno, en calle Monasterio de Sirena, n.º 24, 2.º H, de esta ciudad de Zaragoza.

Y en prueba de conformidad con todo cuanto antecede firman la presente todos los reunidos en la ciudad y fecha en el encabezamiento expresados

E. Salavera Moreno, J. L. Tomás Herreros, R. Enciso Sánchez, J. L. Cano Rodríguez, E. Larroy Zubero, M.ª C. Estella Álvarez, C. Orduña Giménez, S. Abraín Gracia, M. Viejo Lobera.

## ESTATUTOS DE LA ASOCIACIÓN

### «COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA»

#### CAPITULO I

De la denominación, carácter, objeto, fines y ámbito territorial.

Artículo 1.º De conformidad con lo dispuesto en la Ley 191/1964 de 24 de diciembre, reguladora del Derecho de Asociación, se constituye en Zaragoza, bajo la denominación de COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA, esta Asociación.

Artículo 2.º La asociación COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA, goza de personalidad jurídica propia e independiente de cada uno de sus asociados, según se establece en el Código Civil, y en su consecuencia de plena capacidad jurídica para ser titular de derechos y obligaciones, así como para adquirir, poseer y disponer de toda clase de bienes y derechos para el cumplimiento de sus fines.

Artículo 3.º Su ámbito territorial será el de la provincia de Zaragoza.

Artículo 4.º Los fines que ha de cumplir esta asociación serán los siguientes;

- a) Investigar el arte regional popular, en sus aspectos formales y sociológicos.
- b) Fomentar la creación artística a nivel popular.
- c) Divulgar el conocimiento del arte en todos sus aspectos y facetas.
- d) Establecer y mantener vínculos con otras asociaciones que se dediquen a impulsar el arte en el ámbito regional.
- e) Otorgar asesoramiento e información a los asociados en todo lo referente al campo de actividad de la asociación.

Artículo 5.º Para el cumplimiento de los fines señalados, la asociación realizará las siguientes actividades; conferencias, coloquios, círculos de estudio, reuniones encaminadas a fijar el criterio de los miembros en orden a cuestiones de interés general, etc.

Artículo 6.º El domicilio de la asociación COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA se fijará en la calle Sta. Cruz 5, de esta ciudad.

#### CAPITULO II

De los socios. Derechos y obligaciones de los mismos.

Artículo 7.º Podrán ser socios todas las personas físicas con capacidad de obrar y mayores de edad, interesadas en la creación artística.

Artículo 8.º El ingreso y baja en la asociación serán voluntarios. Se exigirá para el ingreso en la asociación ser presentado por dos socios y la aprobación por la Junta Directiva.

No se podrá expulsar a ningún miembro de la asociación sin causa grave debidamente acreditada en expediente, en el que se oirá al interesado, previa propuesta de la Junta Directiva y ratificada en Asamblea Extraordinaria.

Artículo 9.º Son derechos de los asociados:

- a) Tomar parte con voz y voto en las Asambleas y en los debates.
- b) Elegir y ser elegido miembro de los órganos de gobierno de la asociación.

- c) Solicitar información sobre la marcha de la asociación.
- d) Exponer por escrito a la Junta, quejas y sugerencias con respecto a las actividades de la asociación.

Artículo 10.º Serán sus obligaciones:

- a) Someter su actuación como miembro de la asociación a la Ley por la que esta se rige,
- b) Cumplir los acuerdos reglamentarios, tomados por la asociación y sus órganos.
- c) Colaborar por todos los medios al mayor prestigio de la asociación y al cumplimiento de sus fines.
- d) Satisfacer la cuota que se determine.

Artículo 11.º Se perderá la condición de socio:

- a) Por faltar a los reglamentos que se establezcan.
- b) Por incumplir los acuerdos que se adopten en Asamblea.
- c) Por baja voluntaria.
- d) Por fallecimiento.

### CAPITULO III

De los órganos de gobierno

Artículo 12.º La asociación se regirá a través de los siguientes órganos:

- a) Asamblea general
- b) Junta directiva

Artículo 13.º Los órganos de gobierno de la asociación se consideran constituidos, en primera convocatoria con la asistencia de la mitad más uno de los miembros respectivos; y en segunda convocatoria cualquiera que sea el número de asistentes.

Artículo 14.º La Asamblea general es el órgano supremo de gobierno de la asociación y estará constituida por la totalidad de los miembros de la misma.

Se reunirá una vez al año, dentro del primer trimestre, con carácter ordinario, y extraordinariamente cuantas veces lo acuerde la Junta Directiva o lo solicite la tercera parte de los asociados.

Artículo 15.º La Asamblea General será convocada por la Junta Directiva al menos con 15 días de antelación, mediante la publicación de la convocatoria en un diario de la localidad u otros medios que garanticen la publicidad, haciéndose constar los asuntos que hayan de ser sometidos a la deliberación de la Asamblea, y el orden de estos.

Artículo 16.º Son funciones de la Asamblea general ordinaria:

- a) Examinar y aprobar en su caso, las cuentas de la asociación, sin perjuicio de la ulterior fiscalización de las mismas.
- b) Examinar y aprobar la memoria anual de la Junta Directiva.
- c) Aprobar el presupuesto de gastos e ingresos del siguiente ejercicio económico.
- d) Adoptar aquellas resoluciones, que por su importancia le someta la Junta directiva a su conocimiento.

Son funciones de la Asamblea general Extraordinaria:

- a) Elegir los miembros de la Junta Directiva.
- b) Modificar y reformar los Estatutos y Reglamentos de Régimen interior.
- c) Los demás asuntos, que a petición de la tercera parte de los asociados se inscriban en el orden del día de una reunión ordinaria o extraordinaria.

Artículo 17.º La Junta Directiva de la asociación, será nombrada por la Asamebla general de socios, mediante elección directa.

El mandato de la Junta será de dos años, pudiendo sus miembros ser reelegidos.

Artículo 18.º La Junta estará constituida al menos por un Presidente, un Secretario, un Tesorero y tres vocales.

Artículo 19.º Corresponde a la Junta directiva:

- a) Convocar y fijar la fecha de la asamblea general.
- b) Organizar y desarrollar las actividades aprobadas por la asamblea general.
- c) Redactar el presupuesto y el balance.
- d) Dictar el régimen económico y administrativo de la asociación.
- e) Admitir, suspender y dar de baja a los miembros de la asociación.
- f) Dictar las normas interiores de procedimiento.
- g) Cuantas funciones no estén expresamente asignadas a la asamblea general.

Artículo 20.º La Junta Directiva quedará constituida en primera convocatoria con la asistencia de los dos tercios de sus miembros, y en segunda convocatoria con la mitad más uno.

Para los acuerdos de la Junta se necesitarán la mitad más uno de los votos favorables de los concurrentes.

Artículo 21.º El Presidente asume la representación ordinaria de la Junta directiva; pudiendo a su vez delegarla, en caso de ausencia o enfermedad, en cualquiera de los directivos.

Artículo 22.º Son funciones del Presidente:

- a) Presidir las reuniones de la Junta directiva.
- b) Convocar la Junta directiva.
- c) Visar las actas de las sesiones y vigilar la ejecución de los acuerdos adoptados.
- d) Ser ordenar de pagos.

Artículo 23.º Son funciones del Secretario:

- a) Custodiar los libros, documentos y sellos de la asociación, excepto los de contabilidad.
- b) Llevar al día el registro de socios, anotando las altas y bajas que se produzcan.
- c) Redactar las actas de las asambleas generales y de la Junta directiva, que firmará el Presidente.
- d) Librar certificaciones con referencia a los libros y documentos de la asociación con el visto bueno del Presidente.
- e) Redactar la memoria anual.

Artículo 24.º Son funciones del Tesorero:

- a) Custodiar los fondos de la asociación.
- b) Efectuar los cobros y pagos que el Presidente ordene y anotarlos en el libro correspondiente.

#### CAPITULO IV

Del régimen económico.

Artículo 25.º A los efectos oportunos se hace constar que la asociación carece de patrimonio inicial.

Artículo 26.º En cumplimiento de lo dispuesto en el art. 3.º de la Ley de Asociaciones, apartado 2.º, número 8, se establece como límite máximo del presupuesto anual de la asociación, la cantidad de CIEN MIL (100.000) pesetas.

Esta cifra inicial podrá ser modificada por acuerdo adoptado en Asamblea general. Extraordinaria.

Artículo 27.º Los recursos necesarios para el desarrollo y funcionamiento de la asociación se obtendrán:

- a) De los donativos, subvenciones o legados que pudiera percibir la asociación.
- b) De las cuotas de los socios.
- c) De las rentas que devengaren los bienes de la asociación.
- d) De los préstamos conseguidos.
- e) De las aportaciones extraordinarias.

Artículo 28.º La cuota se establecerá por la Asamblea en cuanto a su forma y cantidad.

Artículo 29.º La asociación podrá a través de su Presidente y, previo acuerdo de la Asamblea general, conceder o solicitar préstamos con el destino que se establezca en la mencionada Asamblea.

Artículo 30.º La facultad de disponer del patrimonio de la asociación corresponde a la Asamblea. General Extraordinaria.

#### CAPITULO V

De la reforma de los Estatutos.

Artículo 31.º La modificación de los Estatutos corresponde a la Asamblea general extraordinaria, que habrá de celebrarse con un preaviso mínimo de un mes a los asociados, y con entrega a los mismos de la razón de esta nueva redacción que tendrá el artículo o artículos modificados.

La aprobación de la modificación deberá hacerse con un mínimo de dos tercios de votos de los asistentes.

#### CAPITULO VI

De la disolución de la asociación.

Artículo 32.º La duración de la asociación se establece por tiempo indefinido, y sólo podrá disolverse en los casos siguientes:

- a) Cuando lo acuerde en asamblea las dos terceras partes más uno de los asistentes a la misma.
- b) Por los motivos que establezca la ley.

Artículo 33.º Acordada la disolución se designará por la propia asamblea una comisión de cinco miembros, entre los que se encontrarán el Presidente y el Tesorero, los cuales en el plazo máximo de tres meses, deberán realizar la liquidación de la misma.



Caso de que hubiera remanente de beneficios, se destinarán a fines benéficos de la ciudad donde tiene la asociación su domicilio social.

## CAPITULO VII

### Disposiciones generales

Artículo 34.º Para la resolución de cualquier caso no previsto en los Estatutos se estará a lo señalado por la asamblea general ordinaria o extraordinaria y caso de urgencia tomará la decisión la Junta directiva, informando lo más rápidamente que pueda a la asamblea para que la ratifique o corrija; debiendo regirse en primer lugar por el espíritu de los estatutos, y subsidiariamente por la Ley de Asociaciones de 24 de diciembre de 1964, y por las demás leyes vigentes aplicables al caso.

## GOBIERNO CIVIL DE ZARAGOZA

Ilmo. Sr.:

Con esta fecha ha sido dictada por mi Autoridad la siguiente Resolución:

Visto el expediente sobre la licitud y determinación de fines para la inscripción en el Registro Provincial de Asociación de la denominada COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA.

RESULTANDO: Que según el artículo 4.º de sus Estatutos, los fines de la Entidad son: «a) Investigar el arte regional popular, en sus aspectos formales y sociológico; b) Fomentar la creación artística a un nivel popular; c) Divulgar el conocimiento del arte en todos sus aspectos y facetas; d) Establecer y mantener vínculos con otras asociaciones que se dediquen a impulsar el arte en el ámbito regional; y e) Otorgar asesoramiento e información a los asociados en todo lo referente al campo de actividad de la asociación.

RESULTANDO: Que el valor patrimonial social es nulo actualmente; el límite anual del presupuesto de 100.000 pesetas y el ámbito territorial de actuación comprende la provincia de Zaragoza.

VISTOS: La Ley de Asociaciones de 24 de diciembre de 1.964; el Decreto de 20 de mayo de 1.965 y la Ley de Procedimiento Administrativo de 17 de julio de 1.958.

CONSIDERANDO, que con arreglo a los indicados datos de patrimonio, límite anual del presupuesto y ámbito territorial de actuación, es competente este Gobierno Civil para dictar la resolución pertinente.

CONSIDERANDO, que los fines de la Entidad son lícitos y determinados y que los Estatutos contienen todas las menciones prevenidas en el párrafo segundo del artículo 3.º de la Ley de Asociaciones.

Este Gobierno Civil ha tenido a bien reconocer la licitud y determinación de fines y visar los Estatutos de la Asociación denominada COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA.

Lo que comunico a V.I. para su conocimiento y efectos procedentes, adjuntando al propio tiempo un ejemplar de los Estatutos visados y copia del Acta Fundacional y de la Hoja Registral.

Dios guarde a V.I. muchos años.

Zaragoza, 27 de julio de 1.978

EL GOBERNADOR CIVIL

Ilmo. Sr. Director General de Política Interior.

Registro Nacional de Asociaciones.

MINISTERIO DEL INTERIOR. MADRID

## ACTA DE DISOLUCIÓN

En Zaragoza a 2 de marzo de 1.979

Reunidos todos los componentes de la Asociación Colectivo Plástico de Zaragoza CPZ, cuyos nombres se anotan al margen

José L. Cano

Rubén Enciso

Concha Orduña

Sergio Abraín

José L. Tomás

Enrique Larroy

Eduardo Salavera

Carmen Estella

Mariano Viejo

## VALORAN:

La actuación y resultados que el grupo en su corta existencia, y siendo estos muy menguados en función de su propia dinámica, es deseo de sus miembros volver a sus actividades individuales plásticas anteriores a la formación del grupo.

## DECIDEN:

Disolver el grupo y por tanto la Asociación Colectivo Plástico de Zaragoza (CPZ).

Nunca ha existido patrimonio a parte de los propios elementos de trabajo, y como existen algunos botes de pintura y pinceles, se decide que pueden ser retirados por quien de forma inmediata los necesite.

El dinero existente, saldo en caja, son 800 ptas. mas como está pendiente el recibo de alquiler de local (1.700 ptas.) se aporta por cada uno de los miembros en partes iguales, para hacer frente a ese último pago.

Sin más asuntos que tratar se levanta la sesión.

El Presidente - El Secretario

## Colectivo Plástico de Zaragoza

El dinero que el grupo ha manejado siempre ha sido mínimo

Su trabajo ha consistido fundamentalmente en pintadas murales en barrios, asociaciones, etc. que generalmente compraban ellas mismas los materiales y nos compensaban con gastos de desplazamiento, comida y alojamiento.

El saldo en Caja el día 2-3-1979 es de 800 ptas.

Recibo alquiler local pendiente, 1.700 pts.

Se aporta por los miembros CPZ, 900 ptas.

TOTALES, 1.700 ptas.

Zaragoza 2 de abril de 1979.

El Presidente, [Eduardo Salavera]. El Secretario [Rubén Enciso]

## Colectivo Plástico de Zaragoza

Santa Cruz, 5

Zaragoza

Ponemos en el conocimiento de V.E. que la Asociación Colectivo Plástico de Zaragoza, cuyos asociados fueron ocho personas, a muy poco tiempo de su funcionamiento quedó descompuesto el grupo no realizando ninguna actividad la Asociación.

Por lo cual

## ROGAMOS:

A V. E. quede la antedicha Asociación dada de baja en el registro de ese Gobierno Civil.

Gracia que esperamos obtener los solicitantes de V.E.

Dios guarde a V.E. muchos años

Zaragoza a 2 de abril de 1981

El Presidente, Fdo.: Eduardo Salavera Moreno. DNI 17.163.822

El Secretario, Fdo.: Rubén Enciso Sánchez. DNI.

EXMO. SR. GOBERNADOR CIVIL DE ZARAGOZA

Visto su escrito de fecha 2 de los correspondientes que ha tenido entrada en este Centro el 15 del mismo mes, con el que acompaña documentación relativa a la disolución de la Asociación denominada COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA, participo a Vd. que con esta fecha se ha dado de baja a la referida Entidad en el Registro Provincial de Asociaciones de este Gobierno Civil.

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y efectos procedentes.

Zaragoza, 28 de abril de 1981.

EL GOBERNADOR CIVIL

Sr. Presidente de la Asociación COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA

C/ Santa Cruz, 5.

ZARAGOZA

Ilmo. Sr.:

De conformidad con lo dispuesto en el artículo 9 de la Orden de 10 de Julio de 1965, tengo el honor de participar a V.I. que en la Hoja Registral de la Asociación denominada COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA, Número de Registro Nacional 25.799 y 896 de este Provincial, se ha practicado el siguiente asiento:

DISOLUCIÓN: La Asociación a que se refiere esta Hoja Registral, en virtud de acuerdo adoptado en Asamblea General Extraordinaria de fecha 2 de Marzo de 1981 ha quedado disuelta a partir del día 28 de Abril de 1981, habiéndose aplicado su patrimonio a lo previsto en sus Estatutos.

Zaragoza, 28 de Abril de 1981.

EL GOBERNADOR CIVIL

Ilmo. Sr. Director General de Política Interior.

Registro Nacional de Asociaciones.

MINISTERIO DEL INTERIOR

MADRID

### *Documentación interna del Colectivo Plástico de Zaragoza (Archivo del CPZ)*

#### SECCIÓN PLÁSTICA DEL SARACOSTA

Como consecuencia de los primeros cambios fundamentales habidos en relación con el comunicado realizado semanas atrás se ha considerado en las últimas reuniones la necesidad de readaptar estos puntos a las circunstancias actuales, conservando aquellos que no necesitan cambio y aquellos otros que necesitando-los suponen una referencia entre esta nueva hoja y la anterior, colocando a continuación lo referente a los cambios habidos.

A raíz de las fiestas del barrio de Torrero en las que por medio de la asociación de dicho barrio se pidió a los artistas su colaboración, llamada que fue respondido ampliamente, y de los hechos sucedidos precisamente por esta colaboración, surgió, para los artistas la necesidad de unas reuniones permanentes y abiertas para todos de un modo amplio, y en las que pudiéramos plantear nuestra problemática y nuestra labor de cara a la sociedad en que vivimos.

Esta necesidad de unión surge de una situación del arte en Zaragoza que en nada favorece nuestro trabajo como artistas y nuestra realización personal los trabajos realizados colectivamente entonces —la pintada de la tapia, el montaje en Atades y otras realizaciones semejantes— nos daban una línea claramente social y popular en un clima de trabajo democrático a continuar en la medida de las posibilidades de cada uno, con una actitud de compromiso personal, sin crear por esto una supeditación obligatoria a la mayoría.

1.º En la fecha de la anterior hoja se habían realizado unas 16 reuniones y en la actualidad sobre unas 17.

2.º Las reuniones han de ser abiertas y democráticas, de manera que las protestas y decisiones se adopten a través de la asamblea y por una concienciada mayoría de los presentes, para que las decisiones se adopten de común acuerdo, descartando la posibilidad de que nadie se erija en portavoz individual. Al respecto hay que añadir que si bien las reuniones siguen siendo abiertas existe en la actualidad una normativa de participación personal, este es haciendo una presentación del individuo y dando a conocer los intereses por los que desea acudir o participar, teniendo en cuenta que las circunstancias actuales indican ya una línea de trabajo muy definida como consecuencia de la integración en la entidad cultural Saracosta.

3.º Surge la necesidad de un mínimo de organización, a través de la creación de grupos para la preparación de las diversas tareas a realizar, ya que es necesaria una estructura interna para la coordinación de las actividades —administración, información general, selección con otras asociaciones y entidades culturales y asociación de barrios, conferencias y cine, etc.— repartiendo los puestos de un modo rotativo con lo que se pretende una participación total de los componentes.

4.º Dentro del orden interno se dio la necesidad de legalizar la situación del grupo.

5.º Como se ha aludido anteriormente y tras unos contactos entre una comisión del Saracosta, se acuerda la integración del grupo en dicha sociedad cultural quedando definida como la sección plástica del Saracosta.

6.º A nivel práctico la propuesta más inmediata fue la realización de una tirada de serigrafías según modelos ejecutados por todos los componentes, la tirada sería de 50 ejemplares por modelo, con el producto

en una previa venta de carpetas de dibujos de los miembros hasta ahora asistentes. Con la venta de estas serigrafías se creará un fondo común que servirá para costear los gastos de nuestras futuras actividades. A esto hay que añadir que en el momento actual se han realizado siete tiradas.

Sobre todos los trabajos que se realicen se hará un análisis que irá añadida a esta hoja a modo de dossier con la finalidad de ir formando un material de estudio. Dichos análisis serán realizados claro está, por los participantes en cada una de las actividades que se realicen.

Hay que añadir nuestro trabajo realizado en el barrio de San José en relación con un concurso infantil de pintura y una proyectada pintada que no se pudo realizar así como una exposición en los locales de dicha asociación. Además de esto dos exposiciones en diferentes barrios de Zaragoza una en un centro obrero en el mes de septiembre y la obra en un club juvenil de muy diferentes características, y como última experiencia realizada una pintada en los locales de la asociación de propietarios del barrio de la Paz, de todo esto se incluirá aquí su respectivo estudio para ir sacando nuestras conclusiones.

Zaragoza 31 de octubre de 1975

### ALGUNAS PROPUESTAS ORIENTADORAS SOBRE ACTIVIDADES DE ARTES PLÁSTICAS

Pensamos que todas las actividades de A. P. pueden desarrollarse en los diferentes pueblos, deben de contar con una mínima infraestructura que posibilite tanto la realización de este tipo de actividades, como cualquier otro tipo de manifestación cultural. El lugar idóneo sería una Casa de la Cultura que para desarrollar una actividad plástica contase con los siguientes medios:

- Local que pueda acondicionar para muestras y cualquier acto artístico.
- Mínimos medios audiovisuales: proyector de diapositivas y equipo de sonido.
- Con el fin de potenciar las actividades autóctonas de cada lugar, es importante que un pequeño local esté a su disposición, para realización de actividades propias, recuperación de artesanías populares si las hubiere, actividades de tipo infantil, etc.

Tan importante vemos la realización de actividades propias de la localidad, ya comentadas, como la organización y canalización de otras actividades exteriores al pueblo, donde concretamente la de A. de C. tendría un papel importante.

- Creemos que para evitar caer en actos culturales aislados que no adquieren casi ninguna resonancia, es más interesante el organizarlos alrededor de ciclos, semanas u otros motivos que den un aspecto global de las actividades culturales.

Los tipos de exposiciones a realizar podrían girar alrededor de:

- Exposiciones acompañadas de charla– coloquio y proyección de diapositivas.
- Las exposiciones podrían ser de trabajos de creación artística directo o con un carácter informativo y didáctico:
  - La ciudad, monumentos rurales, la comarca.
  - El cartel
  - El cómic
  - El dibujo en el niño
  - Técnicas de reproducción:
    - linoleo
    - grabado
    - serigrafía
    - xilografía
    - litografía

### Actividades abiertas

Paralelamente a las exposiciones puede haber otro tipo de actividades primordialmente al aire libre, que ponga al pueblo más directamente en comunicación con la creación plástica. Erradicando los tradicionales concursos competitivos e innobles con una actividad que no tiene nada de competitiva. A modo indicativo algunas actividades en este sentido podrían ser:

- Actividades de pintura infantil al aire libre, con carácter de juego o fiesta y sin ningún tipo de dirigismo temático ni de ningún tipo.

- Realización de murales.
- Introducción de actividades plásticas en fiestas populares, siendo estos elementos propios de la fiesta, y otros próximos como carteles, programas de fiestas, etc. Intentando partir del trabajo autóctono.

Creemos que estas actividades cobrarán mayor importancia si se someten a análisis, discusiones, merienda-coloquios, antes y después de realizarlos.

Además podrían interesar la realización de cursillo de iniciación a los diferentes temas y técnicas:

- fotografía
- dibujo y pintura
- técnicas de grabado
- cerámica y modelado
- grafismo y artes gráficas

Es un hecho que la cultura en general, y el arte en particular, están totalmente alejados de las clases populares. El artista que es consciente de este hecho y asume su compromiso con la sociedad suele adoptar dos posturas: o bien simplificar su modo de expresión haciéndolo comprensible, en mayor o menor grado, a la mayor cantidad de público posible, o bien intenta exponer su obra en lugares distintos de los que habitualmente existen para su exhibición, acompañándola de una explicación didáctica por medio de catálogos o charlas.

Ambas posturas, aunque posiblemente válidas, nos parecen insuficientes y de ahí que el C.P.Z. pretenda dar una nueva y más amplia opción.

En primer lugar, frente al trabajo individual del artista, el C.P.Z. como su nombre indica, está formado por un grupo de personas que trabaja en equipo. El Colectivo, además, abandona no sólo los circuitos habituales de exhibición, sino también las formas tradicionales de cuadro y escultura y opta por otros medios de más amplia difusión (el cartel, el mural, el tebeo,...) o bien por formas distintas de soporte, intentando recuperar medios de expresión populares.

El C.P.Z. está abierto también, a todo cuanto suponga investigación en el campo plástico.

Todos estos medios están en función del contenido que tratamos de comunicar y que nos llevar al tercer aspecto diferencial del grupo. Pensemos que no se trata, en principio, de hacer el arte comprensible o accesible a la gente, de una u otra forma, si no de desvelar los mecanismos que impiden el acceso de las clases populares a ese mundo del arte o de la cultura, y quién y porqué los maneja.

Todo esto con un tratamiento estéticamente válido que de coherencia a nuestros propósitos culturales.

Algunos de los trabajos realizados en el último año:

- Realización de dos murales en el interior de la Facultad de Ciencias Empresariales de Zaragoza, tratando el tema de la iconografía tradicional de los claustros.
- Mural de fachada en Discoteca Liverpool (Zaragoza) durante la celebración de actos de música popular (80 metros cuadrados)
- Organización y colaboración de una pintada infantil realizada con motivo de las actividades de la Escuela de Verano de Aragón.
- Seis murales en la calle encargados por la Comisión de Fiestas de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), intentando dar una panorámica de la problemática del pueblo. En total sobrepasaron los 120 mts. cuadrados.
- Ambientación con murales y zonas coloreadas de la Guardería de Belén, en el Barrio de Picarral de Zaragoza.
- Cuatro murales en diferentes sitios céntricos de la ciudad de Zaragoza encargados por la Diputación General de Aragón, con motivos autonomistas. Cada uno superaba los 30 mts. cuadrados.
- Montaje en el Jardín de Invierno (Parque) de Zaragoza con la finalidad de ambientar el mitin-recital organizado con motivo del Día de la Autonomía de Aragón. Constaba de una pieza central de 30 mts. cuadrados y diez piezas de 3-5 mts. cuadrados cada una.
- Con ocasión de las Jornadas Culturales organizadas por la Asamblea de Cultura de Zaragoza en el Teatro Principal, montaje en el hall y escenario intentando dar un cambio al ambiente tradicional de un teatro clásico.
- Nueve piezas alrededor de 8 mts. cuadrados cada una para un montaje callejero de una Semana Ecológica del Bajo Aragón.



- Realización de dos gigantes durante las Fiestas del Pilar de Zaragoza, en un intento de recuperar y actualizar el papel de estos elementos populares. Cartón piedra, 4 mts. altura.
- Realización de otro gigante de las mismas características que los anteriores para el Museo Salvador Allende.
- Organización y realización de fallas populares en el Barrio de Picarral de Zaragoza.
- Realización de abundantes trabajos de carteles, pegatinas, maquetaciones y portadas.

Al exponer, en el punto anterior, nuestros planteamientos y lista de trabajos realizados en el último año, queda suficientemente claro que, de todas las actividades llevadas a cabo por el C.P.Z., destaca claramente la ejecución de pinturas murales en la calle.

Interesándonos seguir por esta línea, al margen de otro tipo de proyectos que tengamos, por considerar que es una de las formas más directas de comunicación con las clases populares que tenemos, planteamos a su Ministerio el proyecto de realizar veinte pinturas murales, en veinte pueblos de la Provincia de Zaragoza, coincidiendo con las Fiestas que suelen celebrarse en el mes de septiembre en numerosos pueblos de nuestra región.

Los murales se realizarían tras mantener conversaciones, como es normal en el C.P.Z., con representantes de cada pueblo, de forma que las pinturas tuviesen la máxima repercusión popular y se integrasen de forma adecuada con el entorno.

Sástago 1-agosto-1976

¿Por qué pintamos esto?

El Colectivo de Artistas Plásticos de Zaragoza, en el año que lleva funcionando, siempre ha querido cooperar con su trabajo a conseguir una mayor popularización de las artes plásticas. Hemos querido centrar nuestras actividades alrededor de los problemas más importantes de aquellos barrios y pueblos a los que hemos llegado, tratando de aportar con nuestra actividad artística un elemento más en la denuncia de éstos.

Sástago, un pueblo aragonés más, al igual que Chalamera o Escatrón, se ve afectado por el proyecto de instalación de una Central Nuclear, a pesar de las continuas opiniones en contra del vecindario y de la región entera. Nosotros intentamos con esta «pintada» que dejamos en el pueblo, mostrar aquellas cuestiones que creemos que abarca el problema de las Centrales Nucleares.

En unos momentos en que las Centrales Nucleares construidas en USA se hallan en un periodo de paralización y revisión de sistemas de funcionamiento, que en Francia, Inglaterra y Alemania han dejado prácticamente de construirse, debido al desconocimiento de las seguridades que ofrecen y a la magnitud de los peligros a que pueden llevar, en España se ha trazado un alarmante plan de instalaciones (sólo en la Cuenca del Ebro hay ocho en proyecto y ya dos en funcionamiento). Y la alarma se hace más inquietante cuando sabemos que son «sobrantes» de esas empresas americanas que mencionábamos. Creemos que esta planificación masiva sólo beneficia a empresas estatales ligadas al capital de las multinacionales norteamericanas, pasando por encima de la opinión contraria de todo el pueblo español.

No es cierto que las Centrales Nucleares nos traigan amplio número de puestos de trabajo, pues después del corto tiempo de su construcción funcionan con personal reducido y especializado, durante los escasos 25 o 30 años que tiene de «vida».

La contaminación, la radioactividad... de sobra demostradas por conocidos técnicos y científicos, plantean a la larga graves problemas tales como el del paro, la emigración...

Hemos centrado nuestro trabajo sobre el problema de las centrales nucleares, pero no olvidamos tampoco la existencia de otros tan importantes como el Tránsito de las aguas del Ebro, que afectan tanto a Sástago como a Aragón entero.

Colectivo de Artistas Plásticos de Zaragoza

*Archivo Municipal de Zaragoza**Caja 15525**Expediente 61517/1982****Moción del PTA, PSOE, UCD y PCE sobre equipamiento de obras de arte (1% cultural)***

Al Ayuntamiento Pleno:

Los Grupos Municipales abajo firmantes tienen el honor de someter a la consideración del Ayuntamiento Pleno la siguiente

**MOCIÓN**

Entre los ejes fundamentales que rigen la actuación cultural del Ayuntamiento de Zaragoza revisten especial importancia el fomento del equipamiento artístico de la ciudad, la incorporación de las obras artísticas al paisaje urbano hasta hacerlas habituales al ciudadano y, en otro aspecto, la promoción del trabajo creativo de los artistas contemporáneos.

Como uno de los instrumentos adecuados para alcanzar estos objetivos, en otros países se dedica el 1 por 100 de los presupuestos de obras públicas a la adquisición de obras de arte, como equipamiento de las respectivas obras; entre los proyectos de ley estudiados en los últimos años por el Ministerio de Cultura del actual Gobierno se encontraba este mismo tema, sin que se concretase en ningún texto legal.

Por todo ello, y con independencia de que en el futuro se desarrollen normas legales a nivel de Estado, tenemos el honor de plantear que por la Comisión de Acción y Promoción del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza se inicie el oportuno expediente en el que se concreten los aspectos necesarios para que en cada una de las obras municipales —casas de cultura, centros cívicos, parques, plazas, edificios municipales— se destine el 1 por 100 del presupuesto a la adquisición de obras de arte, cuyo destino sea el equipamiento de la obra respectiva.

No obstante, el Ayuntamiento Pleno resolverá lo que proceda.

I.C. de Zaragoza, 9 de noviembre de 1982.

POR EL PCA-PCE, PSOE, UCD, PTA

Zaragoza 11 de noviembre de 1982

Sesión ordinaria del Ayto. Pleno.

La precedente Moción, fue tomada en consideración. Pase a estudio de la Comisión correspondiente.

Así se acordó.

**PARTIDA PRESUPUESTARIA DEL 1 % CON DESTINO A LA REALIZACIÓN DE TRABAJOS ARTÍSTICOS**

1.º En el presupuesto de toda obra pública financiada por el Ayuntamiento deberá figurar una partida con destino a realizar trabajos artísticos, de decoración, adorno o embellecimiento, o a conseguir la plena integración de la misma en su entorno natural.

2.º La cuantía de esta partida será:

- a) Equivalente al 1 % de su presupuesto en las obras de conducción de energía, abastecimiento y saneamiento de agua y obras en calles.
- b) Equivalente al 2 % de su presupuesto en las obras de parques, jardines y plazas.
- c) Equivalente al 3 % de su presupuesto en las obras de edificios.

3.º Quedan exceptuadas aquellas obra cuyo presupuesto total no exceda de 2'5 millones de pesetas.

4.º 1) Cuando las obras a ejecutar consistan en las señaladas en el punto 2.º A) el equipamiento artístico irá referido a las calles en que se ubiquen las mismas.

2) Cuando las obras a ejecutar consistan en la construcción de edificios, los trabajos artísticos tendrán por objeto cualquier representación plástica de naturaleza artística que tiendan tanto a su embellecimiento como a fomentar la creación y difusión de obras de arte contemporáneo.

3) En las demás obras públicas, los trabajos tendrán por objeto la restitución del entorno, el acondicionamiento de espacios, así como el embellecimiento de las mismas, manteniendo al efectuarlas un punto de vista estrictamente artístico.

- 4) Los trabajos a que se refieren los anteriores párrafos deberán ser siempre de creación y se procurará, siempre que la naturaleza de las obras lo permita y sin perjuicio de la libertad de creación artística, que los mismos se adapten a las expresiones artístico-culturales del territorio en que se localicen.

5.º En el proyecto de la obra pública de que se trate se incluirá la determinación del tipo, naturaleza y emplazamiento de los trabajos que en cada caso proceda, según lo dispuesto en el artículo 4.º

6.º 1) El Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza constituirá una Comisión Asesora de Trabajos Artísticos, con la función de proponer a aquel/los artista/s que hubiere/n de realizar la obra.

- 2) La Comisión Asesora de Trabajos Artísticos será integrada por los siguientes miembros:
- Dos representantes del Ayuntamiento, a designar por las Delegaciones de Cultura.
  - Dos representantes de la Asociación Profesional de Artistas Plásticos de Zaragoza
  - Un crítico de arte de los medios de comunicación locales.
  - Un representante del Dpto. de Arte de la Universidad de Zaragoza.

Los componentes de esta Comisión, serán renovables anualmente, sin que ninguno de ellos pueda volver a integrarse en ella hasta transcurridos dos años desde su última presencia en la misma.

7.º La determinación del artista o artistas que hubieren de realizar en cada caso los trabajos artísticos se realizará del siguiente modo.

- 1) El arquitecto o Ingeniero redactor del proyecto propondrá a la Comisión el equipamiento artístico adecuado a la obra, según lo indicado en el artículo 4.º; la Comisión propondrá los artistas más adecuados para realizar el trabajo artístico en función de su adecuación a los criterios expuestos por el Arquitecto o Ingeniero y de la tasación de la obra artística.
- 2) La Comisión no podrá seleccionar a ningún artista vinculado en un grado de parentesco de hasta 2.º grado con cualquier componente de la misma.
- 3) El Arquitecto o Ingeniero redactor del proyecto determinará, de entre los artistas seleccionados por la Comisión, el trabajo artístico que debe integrarse en la obra pública objeto del proyecto.
- 4) Este proyecto artístico seleccionado por el Arquitecto o Ingeniero será propuesto a la aprobación del Excmo. Ayuntamiento. En el caso de que fuera rechazado, la Comisión propondrá otro proyecto.
- 5) La selección a que se refiere el párrafo anterior estará sometida a los efectos del silencio administrativo positivo con el transcurso del plazo de dos meses. En tal caso quedará automáticamente aprobada la propuesta efectuada por la Comisión.

8.º 1) La tramitación del proyecto de trabajos artísticos en ningún caso supondrá la paralización del procedimiento de contratación o de las labores de ejecución de la obra pública correspondiente.

- 2) En la fase de ejecución de las obras los artistas designados colaborarán de modo inmediato con los facultativos encargados de la dirección técnica, siempre bajo la dirección de éstos.

### ***Archivo del Gobierno de Aragón***

#### ***C.12346 Expediente 23/86***

#### ***Documentación relativa a la compra de «El hombre que fumaba Ideales»***

Informe sobre la obra «El hombre que fumaba Ideales», realizada por Jorge Gay Molins

Ficha técnica

- Título «El hombre que fumaba Ideales»
- Autor Jorge Gay Molins
- Técnica mixta sobre papel acartonado, consistente en pintura al agua, pastel, carbón, grafito y lápiz color.
- Fecha realización 1982– 1984
- Obra presentada en Zaragoza, en las Salas de Exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Octubre 1984.

Importe: un millón ochocientas mil pesetas (1.800.000 Ptas.)

Zaragoza, 10 de abril de 1.986

Jorge Gay

DE DIRECTOR GENERAL PATRIMONIO CULTURAL  
A GERENTE DE SERVICIOS GENERALES

ASUNTO: Remisión de informe

Fecha 13 de mayo 1986

Me complace remitir informes sobre la obra del artista Jorge Gay, El hombre que fumaba ideales, que V.S. había solicitado a esta Dirección General.

Atentamente

EL DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

Fdo. Manuel García Guatas

RECIBÍ:

Artista anciano, contrapuesto al del joven, para quien los ideales estéticos del padre se resumen irónica y ambigüamente en la cajetilla de cigarrillos, marca Ideales, que muestra indiferente. Las dos figuras se hallan envueltas por las antítesis de las referencias resquebrajadas del mundo clásico y de la exuberante fuerza regeneradora de la naturaleza vegetal y animal.

Técnicamente, esa idea de fugacidad y fragilidad de la vida que pasa y que el tiempo deteriora, tendría una rigurosa y acertada correspondencia con los materiales utilizados: papel de embalar cualquier objeto, tratado mediante el riguroso dibujo que intenta fijar lo fugaz, combinado con los evanescentes medios tonos de los colores al pastel para crear un ambiente soñado y sugestivo.

Se recomienda su adquisición por la Diputación General de Aragón, tanto por el largo trabajo preparatorio, cuyos bocetos pudimos contemplar en su momento, como por los logros artísticos, de calidad pictórica y rigor compositivo de síntesis clásico-romántica.

#### INFORME SOBRE LA ADQUISICIÓN DE UNA OBRA PICTÓRICA POR LA DIPUTACIÓN GENERAL DE ARAGÓN

La obra del pintor Jorge Gay Molins, titulada: El hombre que fumaba Ideales, de 2'44 x 5'10 m., dimensiones totales, realizada con técnica mixta: lápiz y pastel sobre papel marrón de embalaje, y fechada en Zaragoza, 1982-1984, es la creación de mayor formato realizada hasta el momento en su vida profesional.

Resume ejemplarmente su pensamiento estético y explicita una sugestiva e intimista iconología personal, fundamentada en la melancólica contemplación del paso del tiempo sobre el ideal de belleza de un artista anciano, contrapuesto al del joven, para quien los ideales estéticos del padre se resumen irónica y ambigüamente en la cajetilla de cigarrillos, marca Ideales, que muestra indiferente. Las dos figuras se hallan envueltas por las antítesis de las referencias resquebrajadas del mundo clásico y de la exuberante fuerza regeneradora de la naturaleza vegetal y animal.

Técnicamente, esa idea de fugacidad y fragilidad de la vida que pasa y que el tiempo deteriora, tendría una rigurosa y acertada correspondencia con los materiales utilizados: papel de embalar cualquier objeto, tratado mediante el riguroso dibujo que intenta fijar lo fugaz, combinado con los evanescentes medios tonos de los colores al pastel para crear un ambiente soñado y sugestivo.

Se recomienda su adquisición por la Diputación General de Aragón, tanto por el largo trabajo preparatorio, cuyos bocetos pudimos contemplar en su momento, como por los logros artísticos, de calidad pictórica y rigor compositivo de síntesis clásico-romántica. Sin embargo, para su adecuada conservación y exposición permanente, se recomienda, desde esta Dirección General del Patrimonio, que vela por la salvaguarda del mismo, tener en cuenta los siguientes extremos:

1.º Proteger la obra pictórica, debido a la fragilidad del soporte y técnica, de la luz natural directa, que provocaría una decoración rápida, así como de la iluminación artificial con la misma incidencia.

2.º Preservar la obra de cualquier contacto accidental mediante una carcasa de cristal o metacrilato que, a su vez, evite los brillos reflectantes y el polvo ambiental.

3.º Garantizar la rigidez del papel a un soporte fijo; por lo que se aconseja que sea instalado en un lugar permanente y que, salvo excepciones, no sea trasladado a otros lugares.

4.º Debería conservar unas condiciones ambientales de humedad adecuadas a la flexibilidad del soporte y pigmentos.

5.º Consultar con el artista las condiciones de conservación y exposición de los cinco paneles de que consta la obra.

Zaragoza, 12 de mayo de 1986

EL DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

Fdo. Manuel García Guatas

ORDEN DEL EXCMO. SR. CONSEJERO DE PRESIDENCIA Y RELACIONES INSTITUCIONALES, sobre la adquisición de una obra del pintor Jorge Gay Molins, titulada «El hombre que fumaba Ideales», con destino a la Diputación General de Aragón.

Dentro de la Rehabilitación del Hogar Pignatelli, como futura sede de la Diputación General, este Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, a la vista del informe emitido al respecto por el Director General del Patrimonio Cultural, considera oportuno la adquisición del citado cuadro, tanto por el largo trabajo preparatorio, como por los logros artísticos de calidad pictórica y rigor compositivo de síntesis clásico-romántica, siendo el importe de la obra de UN MILLÓN OCHOCIENTAS MIL PESETAS (1.800.000 ptas.), es de aplicación el artículo 247, 1 y 4 del Reglamento General de Contratos del Estado.

Por todo ello, HE RESUELTO, la adquisición de una obra del pintor Jorge Gay Molins titulada «El hombre que fumaba Ideales», por la cantidad de un MILLÓN OCHOCIENTAS MIL PESETAS (1.800.000 ptas).

Zaragoza, 19 de mayo de 1986

EL CONSEJERO DE PRESIDENCIA Y RELACIONES INSTITUCIONALES

***Archivo Municipal de Zaragoza***

***Caja 209428***

***Expediente 465.979/86***

***Programa de intervención en el Centro Histórico «Pintura en Fachadas»***

1. Introducción

Esta actuación de pintura en fachadas viene integrada dentro del programa Municipal de intervención en el Centro Histórico, actuando como complemento del conjunto de intervenciones en él definidos, (renovación de los servicios, rehabilitación y mejora del amueblamiento urbano).

2. Definición de la actuación

Independientemente del resto de las actuaciones de renovación y rehabilitación del Centro Histórico que intentan cortar la degradación en él existente, nos encontramos como elementos de degradación del mismo, la utilización indiscriminada de materiales inadecuados a su morfología, por tanto es objeto de este programa la recuperación de fisonomías del Casco, con materiales, colores y textura acordes con su morfología urbana.

Esta actuación de pintado en fachadas viene definida por los siguientes elementos:

- Arreglo de canalones y desagües que permita la conservación de la intervención.
- Reparación de descorchones en las fachadas.
- Pintado de las mismas.
- En ladrillo cara vista la actuación consistirá de la limpieza de la misma, sin tratamiento posterior especial.

3. Ámbito de la intervención

El ámbito de la intervención viene definido por las siguientes actuaciones, las cuales se reflejan en el plano adjunto.

1. Plaza del Rosario. C/ Villacampa. Resto Centro Histórico Arrabal (Sixto Celorrio, Mariano Gracia, José Ibort, Horno, Manuel de la Cruz)
2. San Pablo
3. Méndez Núñez
4. Plaza de San Agustín C/ Viola
5. Agustina de Aragón (entre Portillo y Cerezo)
6. Plaza Santo Domingo
7. Avda. César Augusto



#### 4. Orden de prioridades

Siendo los proyectos los que van a permitir medir y valorar las actuaciones y existiendo para el año 1986 un límite presupuestario de 76 millones de pesetas, es necesario fijar un orden de prioridad en la actuación, de tal manera que sea este mismo orden el que rijan para la limitación del número de actuaciones a realizar. Dichas prioridades son las siguientes:

1. Plaza del Rosario
  2. San Pablo
  3. Santo Domingo
  4. Plaza San Agustín
  5. C/ Villacampa
  6. Avda César Augusto
  7. Méndez Núñez
  8. Resto Centro Histórico Arrabal
  9. Agustina de Aragón (entre Portillo y Cerezo)
5. Presupuestos

El presupuesto de la actuación para la realización de las obras y actuaciones complementarias asciende a la cantidad de 76 millones de pesetas, habilitada en la modificación de créditos aprobada en Pleno de 15 de Mayo de 1986.

### *Archivo Municipal de Zaragoza*

*Caja 209485*

*Expediente 795.644/83*

### *Programa de actuación en el centro histórico*

#### *Proyecto de acondicionamiento de las fachadas de la plaza del Rosario*

#### MEMORIA

##### 1. INTRODUCCIÓN

Se plantea el presente Proyecto dentro de un amplio «Programa de Intervención en el Centro Histórico» como una de las fases del mismo. La rehabilitación visual del paisaje urbano a nivel de las fachadas de los edificios, tanto de propiedad particular como pública, se constituye en un aspecto de gran importancia en la revitalización del Centro Histórico.

##### 2. DELIMITACIÓN DE LA ACTUACIÓN

La presente actuación, enfocada como una experiencia piloto a desarrollar con el fin de sacar experiencias y conclusiones de tipo técnico y administrativo, se enmarca en el entorno de la Plaza del Rosario, recientemente urbanizada. Las fachadas de los edificios sobre las que se pretende actuar son las siguientes:

- Fachada de la calle Villacampa, n.º 20
- Fachada de la calle Villacampa, n.º 22
- Fachada de la calle Villacampa, n.º 24
- Fachada de la calle Villacampa, n.º 26
- Fachada de la calle Villacampa, n.º 28
- Fachada de la Plaza del Rosario, n.º 9
- Fachada de la Plaza del Rosario, n.º 8
- Fachada de la Plaza del Rosario, n.º 7
- Fachada de la Plaza del Rosario, n.º 6
- Fachada de la Plaza del Rosario, n.º 5
- Fachada de la calle de La Cruz, n.º 25
- Fachada de la Plaza del Rosario, n.º 4
- Fachada de la Plaza del Rosario, n.º 3
- Fachada de la calle Jorge Ibort, n.º 19
- Medianera de la calle Jorge Ibort, n.º 16
- Medianera de la calle Villacampa, n.º 7 dpldo.

### 3. DEFINICIÓN DE LA ACTUACIÓN

La actuación se concreta en los siguientes puntos:

- Arreglo de canalones y sistema vertical de desagües.
- Preparación de los enfoscados de las fachadas.
- Pintado de las fachadas.
- Pintado de los elementos accesorios de las fachadas, carpinterías (cara exterior), barandillas, aleros, etc.
- Limpieza del ladrillo caravista existente, sin posterior tratamiento especial.
- Intervención similar en las plantas bajas.
- Preparación y pintado de las medianeras existentes.

Las características técnicas concretas de la actuación vienen perfectamente definidas en los capítulos correspondientes a «Precios descompuestos» y «Mediciones y Presupuesto».

### 4. DIRECTRICES DE INTERVENCIÓN

En cuanto a la faceta de la intervención correspondiente a la elección de los colores a utilizar es preciso comentar las diferentes situaciones:

- a) Fachadas de ladrillo originales. Se encuentra el ladrillo con el tratamiento de agramilado. Será necesario proceder sencillamente a la limpieza del mismo.
- b) Fachadas de ladrillo con intervención. Concretamente se trata de ladrillo pintado recientemente. Será necesario quitar la pintura en la manera de los posible, si el resultado fuera malo deberá pintarse en color similar al ladrillo, como mal menor.
- c) Fachadas de las que se conserva claramente su color inicial. Será necesario pintarlas del mismo tono.
- d) Fachada siglos pasados, con decoración sencilla, sin que se pueda rescatar su color original. Será preciso pintarlas en tonos amarillos, ocre o rojizos y, en general, colores de gama cálida.

## ***Archivo Municipal de Zaragoza***

***Caja 212008***

***Expediente 102.895/87***

## ***Proyecto de reparación y pintado de fachadas en Plaza San Miguel***

### MEMORIA

#### I. INTRODUCCIÓN

Se redacta el presente Proyecto para ejecución de la correspondiente fase, según el orden de prioridades establecido para la intervención en el Centro Histórico en lo referente a Pintura de Fachadas.

#### II. DELIMITACIÓN DE LA ACTUACIÓN

Las fachadas de los edificios sobre las que se pretende actuar, son las de la plaza de San Miguel, calle Espartero, calle Coso y calle Asalto así como sus respectivos revolvimientos a las calles San Miguel, Repollés, Reconquista y Heroísmo y algunos medianiles visibles y que por su importancia y estado de conservación, inciden negativamente en el aspecto de la plaza. De estas fachadas se excluyen aquellos edificios de reciente construcción, teniéndose, no obstante, en cuenta sus colores para la composición cromática del conjunto.

Por otra parte en aquellos edificios que careciendo de valor ambiental, su estado es de suma degradación, sólo se procederá a un pintado de la obra de fábrica con el fin de que no desentonen con el resto.

Esta memoria dispone de un anexo en el que, fachada por fachada, se pormenoriza el tipo de actuación que en ellas se proyecta, así como las deficiencias detectadas visualmente.

#### III. DEFINICIÓN DE LA ACTUACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

El Programa de Intervención en el Centro Histórico en lo referente a «Pintura de Fachadas» preconiza que su objetivo es la recuperación de su fisonomía con materiales, colores y texturas acordes a su morfología urbana, concretándose en:

- Arreglo de canalones y desagües que permita la conservación de la intervención.
- Reparación de desconchones en las fachadas.
- Pintado de las mismas.
- En ladrillo cara vista, la actuación consistirá en su limpieza sin tratamiento especial posterior.

Se incorpora a este proyecto, además de los aspectos anteriores, la decoración como falsas fachadas, de algunos medianiles a los efectos de suprimirlos como elementos negativos de la escena urbana.

Con estas directrices se ha redactado el presente proyecto, haciendo destacar la problemática específica de estas actuaciones.

En primer lugar y como tónica general el tratamiento de las fachadas va a ser, fundamentalmente, el de su embellecimiento y la máxima conservación posible de su estado, tratando de ser lo más económico posible dado el presupuesto de que se dispone para afrontar estas obras. Esto significa que no se trata de un proyecto de restauración y consolidación de las fachadas propiamente dicho, ya que para esto sería necesaria una dotación económica más fuerte, como por ejemplo ocurre con los aleros, algunos precisarían, posible tratamiento de parásitos, mayor reposición de canetes y castones, etc., etc., carpintería en ventanas y balcones, y así se podría hacer una descripción más exhaustiva, pero como no es el objeto de este proyecto simplemente se apunta.

Uno de los inconvenientes que se presentan en la ejecución de estos trabajos, lo provocan los diferentes tendidos eléctricos y de teléfonos existentes que, además de constituir un peligro en la ejecución y un obstáculo para el montaje de los andamios, crearán un problema de huellas si se sustituyen sus anclajes y palomillas por otro tipo de conducción, una vez terminados los trabajos. Por este motivo, se considera necesario efectuar dicha sustitución con anterioridad al inicio de las obras. Otro tanto ocurre con los letreros luminosos.

Así mismo, ya que el promotor es el Ayuntamiento, habría que considerar la posibilidad de disponer de vigilancia nocturna, pues los andamios pueden constituir una vía de acceso delictivo a las viviendas.

Por otra parte hay que señalar que debido a la dificultad para obtención de datos y análisis del estado real de los edificios, pues este trabajo está basado en una inspección ocular desde la calle, en un reportaje fotográfico también desde la calle, sin haber accedido al interior de las viviendas, la evaluación de los desperfectos y la valoración de su reparación, debe considerarse como una estimación aproximada, pudiendo surgir en la ejecución una cierta cantidad de imprevistos, por lo cual se incluirá en el presupuesto una partida correspondiente a este concepto. Como ejemplos de lo anterior, exponemos algunos casos:

- Una bajante que ha estado fuera de servicio, bien por deterioros en ella misma, o en la canal; desconocemos que efectos se van a producir cuando la hagamos entrar en servicio, por efecto de taponamiento o fisuras, contemplándose la posibilidad de que según la experiencia que se observe al ejecutar estas reparaciones, se tenga que verter directamente a la acera mediante tubo de hierro fundido.
- En los aleros, por los deterioros y manchas observadas en gran parte de ellos, hace pensar que las coberturas de los tejados no se encuentran en las debidas condiciones, y que por no acceder a ellos, no se sabe la amplitud de los daños que puedan afectar a la conservación de la fachada.
- Cuando se apuntan daños en los enfoscados, solo se hace referencia a los que visualmente se han detectado, y por lo tanto, no se ha podido apreciar con seguridad su alcance verdadero.
- Lo mismo ocurre con las bandejas de los balcones, sólo se han registrado los daños sobre los efectos superficiales que se observan y siempre teniendo en cuenta que su reconocimiento se hace a pie de calle y es muy probable que en el momento que se proceda a su reparación se vea que los daños son mayores.

Otro tipo de daños detectados son los de las humedades, que pueden ser por distintos motivos e incluso, ajenos al estado del tejado y las conducciones de aguas pluviales, como pueden ser por capilaridad a plantas bajas, por la situación de cuartos húmedos (baños y cocinas) en el paramento de fachada, condensaciones, etc., que también tendrán que ser resueltos en obra.

Dentro de esta actuación, mención especial merecen las grietas y fisuras, diferenciándose las que proceden por cuarteo de los enfoscados y las que son como consecuencia del colapso de las fábricas resistentes. El sellado de estas últimas, se hará rígido, con el fin de que se puedan acusar posteriores asentamientos o movimientos, ya que estas obras van a borrar en gran parte, los síntomas de degradación y relajación de los muros resistentes de las fachadas. Además se recogerá fotográficamente el estado actual de estos daños para posteriores acciones de reconocimiento de su estabilidad, que de otra forma se perderían, ya que por el interior de las viviendas es de suponer que este tipo de daños hayan sido ocultados por efectos de su sellado y pinturas.

En resumen, que los vicios ocultos no reconocidos pueden ser de tal importancia que justifiquen el 25% sobre el presupuesto de ejecución material que se tiene estimado en el capítulo de imprevistos.

Y como final, y aunque no forma parte de este proyecto, se debería de contemplar en un futuro, el tratamiento de los solares existentes, para que por lo menos fuesen vallados con unas tapias decorosas y de una

altura suficiente que tapasen los fondos o traseras de los edificios, y el tratamiento de los medianiles que estos solares dejan vistos. Además de una acción que permitiese la retirada de todos los letreros luminosos volados, que tapan ostensiblemente la perspectiva de la calle, al margen de las instalaciones de antes de T.V.-F.M., colocadas en algunos lugares de forma masiva y bajando por la fachada las conexiones a las viviendas.

#### IV. JUSTIFICACIÓN DE LA ENTONACIÓN CROMÁTICA ELEGIDA POR EL COLABORADOR D. RUBÉN ENCISO SÁNCHEZ

##### PROYECTO DE COLOR

##### PLAZA DE SAN MIGUEL

Esta plaza está destrozada urbanísticamente, por la cantidad de vías de tráfico existentes en tan poco espacio. Y a nivel arquitectónico, por las nuevas construcciones. Se trataba de conjugar los edificios de origen, principios de siglo, de tendencias historicistas una casa, modernista y dos racionalistas, con las nuevas construcciones.

Para ello se ha partido en dar el color que pudieran tener en su origen, con una tonalidad oscura, como tienen, la iglesia y el bloque más reciente, que domina toda la plaza, pero con una intensidad más fuerte para que no queden disminuidas por los volúmenes de las anteriores.

**CALLE ESPARTERO.** La casa que hace esquina con el Coso se intenta dejar de su color de origen, pues hay restos de color todavía. Las otras dos se van aclarando para enlazar con una casa de ladrillo de color claro.

**COSO.** Existe una casa rehabilitada de color blanco y nuestra actuación tiende a poner colores muy claros que entonen con ella.

**TRASERAS DE CALLE ASALTO.** Existen dos casas de corte racionalista, una conserva el blanco de origen y a la otra le da un color dorado para que formen un pequeño conjunto con las casas de detrás que están pintadas de gris.

A las traseras se trata de dar colores oscuros conforme se acercan hacia la iglesia para que la hagan resaltar. El conjunto pues trata de establecer grupos de casas que contrasten para llenar el espacio tan grande que se está creando delante de ellas, con colores similares a los de la zona antigua.

#### V. DIRECTRICES DE INTERVENCIÓN

En cuanto a la faceta de la intervención correspondiente a la elección de los colores a utilizar, es preciso comentar las diferentes situaciones:

- a) Fachadas de ladrillo originales. Se encuentra el ladrillo con el tratamiento de agramilado. Será necesario proceder sencillamente a la limpieza del mismo.
- b) Fachadas de ladrillo con intervención. Concretamente se trata de ladrillo pintado recientemente. Será necesario quitar la pintura en la manera de lo posible, si el resultado fuera malo deberá pintarse en color similar al ladrillo, como mal menor.
- c) Fachadas de las que se conserva claramente su color inicial. Será necesario pintarlas del mismo tono.
- d) Fachadas siglos pasados, con decoración sencilla, sin que se pueda rescatar su color original. Será preciso pintarlas en tonos amarillos, ocre o rojizos y, en general, colores de gama cálida.
- e) Fachadas del presente siglo con decoración a base de pilastras, molduras, impostas, etc. Será conveniente la utilización de colores pasteles, incluso verdes o azules con diferenciación de tonos de los elementos decorativos.
- f) Fachadas relativamente recientes catalogadas estilísticamente dentro del grupo racionalista o similares. La libertad de colores ha de ser amplia, recomendando actuaciones de grafismo, a modo de elementos arquitectónicos añadidos.
- g) Los medianiles al descubierto serán tratados como fachadas simuladas unos y con posiciones de sombra a otros, que con el estudio de los colores de las fachadas formarán un anexo que se aportará en el momento de la ejecución de la obra.

#### VI. PRESUPUESTO

El presupuesto del presente proyecto asciende a la cantidad de DIECISEIS MILLONES QUINIEN-TAS OCHENTA MIL QUINIENTAS SETENTA Y OCHO (16.580.578 pts.).

I.C. de Zaragoza, Enero 1987

Los arquitectos técnicos

El arquitecto

*Archivo Municipal de Zaragoza**Caja 209918**Expediente 121.312/87**Proyecto de intervención en C/ Reconquista n.º 4*

## MEMORIA

## I. INTRODUCCIÓN

Se redacta el presente Proyecto para ejecución de la correspondiente fase, según orden de prioridades establecido para la intervención en el Centro Histórico en lo referente a Pintura de Fachadas.

## II. DELIMITACIÓN DE LA ACTUACIÓN

El edificio sobre el que se pretende actuar está situado en la C/ de la Reconquista, n.º 4, fachada trasera a la C/ Asalto y medianil recayente a la Plaza de San Miguel.

## III. DEFINICIÓN DE LA ACTUACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Con arreglo al Programa de Intervención en el Centro Histórico, en lo referente a «Pintura de Fachadas», preconiza que un objetivo es la recuperación de su fisonomía con materiales, colores y texturas acorde a una morfología urbana.

Por otra parte, este edificio se encuentra en la actualidad rehabilitándose y, aprovechando esta coyuntura, es por lo que se procede a realizar el presente proyecto, que a diferencia de otros, que persiguen los mismos fines, solo contiene un edificio.

También se ha segregado de otro que contiene toda la Plaza de San Miguel, por el especial trabajo a realizar en el medianil del edificio, que trata de ser una alusión a la Puerta del Duque de la Victoria, la última en construirse y que daba acceso a la Ciudad, situada precisamente enfrente de este medianil, y que las últimas noticias que se tiene de ella es de cuando se desmontó en 1.919, perdiéndose la pista de su paradero, a pesar de ser una construcción de pesada fundición. También en el pintado de esta puerta quiere ser un punto de reflexión hacia la conservación de nuestro patrimonio histórico ambiental o monumental, y que debe ser asumido por todos los ciudadanos.

La forma de actuar en este medianil será la siguiente:

En él se puede observar las trazas de otro edificio, adosado, de menor altura, ya desaparecido, que deja a la vista el medianil construido con ladrillo macizo y la presencia de algunas ventanas y respiraderos o mechinales, y el resto está enfoscado en muy mal estado, incluso con presencia de grietas, machones sobresalientes al aire del plegado de telón, enfoscándose, el resto del medianil para que sirva de soporte a la pintura que con posterioridad recibirá.

En vista de la poca documentación que se dispone de la mencionada Puerta, fotografías no muy nítidas, y alguna referencia escrita de como era, se utilizará para representarla un estilo fundamentalmente impresionista e indefinido, y su color será de un rojo oscuro, que es como fue pintada, ya que cantidad de detalles alegóricos y escritos, que sobre ella estaban, no se ha tenido acceso a ellos, y se corre el riesgo de no acertar y dejar de ser fiel a su verdadera fisonomía.

También sería necesario tratar de cortar las posibles humedades, que por capilaridad absorbe el medianil del suelo, la retirada o disimulo de caja en él, y el desplazamiento de una alta farola que entorpece la visión del medianil.

Se ha optado por conservar el resto del muro del antiguo chaflán entre Pza. de San Miguel y C/ Reconquista, por varias razones: de una parte se trata de valorar este testimonio de la antigua configuración de la plaza; por otra parte, este pequeño saliente crea una zona de remanso respecto a la circulación peatonal que contribuirá, en alguna medida, a la protección de la parte baja del gran mural; finalmente, se considera que su tratamiento como ruina consolidada y convenientemente saneada puede ser un elemento plásticamente interesante, y útil para ubicar en él la placa conmemorativa de la Puerta del Duque y una jardinera para una trepadora (parra virgen) que se mezcle con el mural.

El tratamiento contra las humedades en la zona baja de la planta baja, se ejecutará mediante taladros de 4 cm. de diámetro, colocados a tresbolillo con una distancia de 40 cm. entre ellos y hasta una altura de 2 m. Su profundidad será hasta la mitad del grueso de la pared de carga (30 cm.) Posteriormente se procederá a la protección de dichos taladros mediante el encarcelado de rejillas de fundición.



## III. PRESUPUESTO

Asciende el presente presupuesto de contrata a la cantidad de TRES MILLONES CUATROCIENTAS SESENTA Y SEIS MIL TRESCIENTAS VEINTITRES PESETAS (3.466.323,- pts.)

I.C. de Zaragoza, Enero de 1.987

Los arquitectos técnicos

El arquitecto

***Archivo Municipal de Zaragoza******Caja 209918******Expediente 121.312/87******Carta de felicitación por la intervención en la medianera de San Miguel***

Este Consejo de Distrito n.º 2, en reunión de Comisión Permanente celebrada el día 20 de Junio de 1988 resolvió enviar un escrito de felicitación por la pintura de la fachada realizada en la C/ Asalto esquina a la C/ Reconquista, siendo un ejemplo de embellecimiento de nuestra Ciudad.

I.C. de Zaragoza, 27 de Junio de 1988

Un saludo

José Manuel Díaz Sancho, Presidente del Consejo de Distrito n.º 2

***Archivo Municipal de Zaragoza******Caja 25908******Expediente 414224/90******Documentación sobre la conservación de los murales José Baqué Ximénez en el Centro Cultural de empleados del Banco Central***

AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

INSTANCIA GENERAL

DATOS PERSONALES

Apellidos y nombres

PELLICER BAMBO, Ángel

Razón Social a la que, en su caso, representa

CLUB CULTURAL EMPLEADOS BANCO CENTRAL

Dirección

Calle o Plaza N.º Bloq. Portal Esc. Piso Puerta

Valenzuela 7

Municipio

ZARAGOZA

SOLICITUD

D.N.I.

17.809.941

C.I.F.

G50348192

El inmueble, donde actualmente se encuentra ubicado el referenciado centro cultural, va a ser demolido. Es el caso que, en su interior hay pintados tres murales que datan de la década de los cincuenta y que fueron realizados por JOSE BAQUE XIMENEZ. Dos de ellos representan, esquemáticamente, los edificios y monumentos más notables de nuestra geografía aragonesa, sin dejar de lado la peculiar arquitectura de las tierras altas. El otro representa al sufrido labrador bajo un impecable sol.

Consideramos, que dichos murales tienen de por sí la suficiente connotación artística y cultural para que sean trasladados a otro lugar y no sean pasto de una brutal excavadora.

El Club Cultural de Empleados del Banco Central, tanto técnica como económicamente es impotente para poder resolver, satisfactoriamente, esta cuestión y es por los que acudimos a esa Institución que Ilma. tan dignamente preside, con la ilusión y la esperanza de que, una vez analizado el caso, hará todo lo posible para rescatar los citados murales.

Zaragoza, a 6 de Agosto de 1990

Firma del solicitante, Ángel Pellicer. Delegado de Cultura

Informe

Baqué Ximénez

Banco Central

C. Barboza Vargas

E.T. Grasa Jordán

Zaragoza, 5 de febrero de 1991

Sr. D.

Rafael Ordóñez Fernández

Jefe de Servicio de Acción Cultural

Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza

Plaza del Pilar

ZARAGOZA

INFORME DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES DE BAQUE XIMENEZ SITUADAS EN EL CLUB DE EMPLEADOS DEL BANCO CENTRAL, OFICINA CENTRAL, DE ZARAGOZA, CALLE VALENZUELA.

Introducción

Redactamos el presente informe a instancias de Don Rafael Ordóñez, Jefe de Servicio de Acción Cultural del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza.

Se trata de tres pinturas murales realizadas por el pintor Baqué Ximénez, ejecutadas directamente sobre el muro de yeso, en el recibidor y sala principal del Club de empleados del Banco Central, en su sede central de la calle Valenzuela.

Iconografía

La pintura del recibidor representa un campesino en gran tamaño, a la derecha de la composición, que lleva una horca y un sombrero de paja. Al fondo un paisaje abierto con campos y el sol en lo alto a la izquierda.

La segunda pintura representa un pueblo tipo pirenaico, con castillo con torreones, almenas, la Iglesia y diversas casas distribuidas a su alrededor, con grandes chimeneas. Al fondo paisaje de campos.

La tercer pintura, similar a la anterior en formato, representa un pueblo tipo de Teruel, con soportales y edificios más claros, al fondo también campos labrados.

Estado de conservación

Las pinturas han sufrido desperfectos hace años, que fueron restaurados por el propio artista. En la actualidad, presentan descamaciones y desprendimientos de la capa pictórica en algunas zonas, con pérdida de adhesividad. Se ha comprobado en diversas partes la adhesividad de la pintura y se observa que es desigual, no uniforme o incontrolada. La capa pictórica es muy fina y compacta, no forma parte del muro, es quebradiza, estando realizada directamente al óleo sobre muro.

Para evitar riesgos sería necesario para su conservación hacer un «stacco a masello» es decir, extraer la capa pictórica con una porción de muro a determinar, por no dar seguridad la sola extracción de la capa de color debido a la fragilidad de la misma. Esta operación se realiza en casos de extrema dificultad, y sin garantía del resultado final, aunque se trataría de tomar las mayores precauciones posibles.

También puede contemplarse la sola extracción de la capa pictórica, pero debido a la fragilidad como hemos dicho anteriormente, no puede garantizarse totalmente el resultado perfecto de la operación a realizar. Las pinturas están todas firmadas por Baqué Ximénez y realizadas en los años 1960 y 1959.

Carlos Barboza Vargas, Eloisa Teresa Grasa Jordán

Restauradores, Facultad de BB.AA. San Fernando, Madrid, UNESCO, Roma.

Ayuntamiento de Zaragoza - Servicio de Acción Cultural

Expediente n.º 414224/90

Asunto: CLUB CULTURAL BANCO CENTRAL

S/ Conserv. Murales Centro Cultural

INFORME

Respecto al asunto planteado debemos informar de lo siguiente:

Las pinturas de José Baqué Ximénez a que se refiere el expediente presentan, sin duda, interés artístico y cultural, tanto por sus características técnico-artísticas como por la época en que fueron realizadas y por la

contrastada calidad del trabajo de su autor, cuya trayectoria profesional puede considerarse relevante en el ámbito de la pintura local contemporánea.

Respecto a su conservación, la estimamos conveniente, si bien, de acuerdo con el adjunto informe técnico de los restauradores Barboza Vargas y Grasa Jordán, existen riesgos considerables en la aplicación del sistema de extracción del fragmento de muro que soporta las pinturas, son que puedan garantizar los resultados finales, aun siendo, en este caso, el único procedimiento aconsejable; los costes finales de tal posible operación son de difícil evaluación, pero elevados en todo caso.

A la vista de todo ello, y si este Ayuntamiento estima conveniente intervenir en la protección y conservación de estas pinturas, cuya integridad y permanencia se ve amenazada por la previsible futura demolición de los muros que las soportan, estimamos existen dos posibilidades de actuación:

- a) Asumir la extracción de los muros sobre los que se encuentran realizadas las pinturas, teniendo en cuenta los riesgos señalados y financiando los costes de la operación. En este caso, las pinturas pasarían a instalarse o en la nueva sede del Club Cultural de Empleados del Banco Central, o bien en edificios o dependencias municipales, en función de los acuerdos a que se llegara con dicho Club y/o la propia Entidad bancaria.
- b) Condicionar la futura licencia de obras para el edificio donde se encuentran las pinturas a la íntegra conservación de las mismas, en virtud de su interés artístico y cultural, previos los informes y acuerdos específicos a que hubiere lugar. Esta solución sería seguramente la más adecuada para garantizar la adecuada conservación de las obras de arte a que nos referimos, si bien ignoramos las posibilidades jurídico-administrativas de aplicarla en la práctica.

I.C. de Zaragoza, 17 de mayo de 1991.

CONFORME:

EL CONCEJAL DELEGADO

DE ACCIÓN CULTURAL

Fdo. D. José Mnauel Díaz Sancho

EL JEFE DE SERVICIO

Rafael Ordóñez Fernández

#### AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA - TENENCIA DE ALCALDÍA

Expediente n.º 414.224/90

Asunto: CLUB CULTURAL BANCO CENTRAL S/ Conserv. Murales Centro Cultural.

##### INFORME

Procédase con la mayor urgencia posible a someter el expediente a la M.I. Comisión de Cultura, proponiendo la adopción de un acuerdo que recoja lo señalado en el punto b) del informe, de 17 de mayo de 1991, del Jefe de Servicio de Acción Cultural, de modo que este Ayuntamiento requiera a la propiedad de los locales donde se ubican las pinturas murales de José Baqué Ximénez para que, sea cual fuese la intervención sobre dichos locales, se respete la existencia de tales pinturas, en virtud de su interés artístico y cultural y se mantengan íntegras en su situación actual.

Cualquier licencia municipal de derribo u otras, que afecte pueda afectar a los locales de referencia, debería condicionarse en igual sentido, por lo que conviene trasladar las resoluciones a que de lugar el expediente a / los Servicios correspondientes de la Gerencia de Urbanismo.

I.C. de Zaragoza 12 de septiembre de 1991

LA TENIENTE DE ALCALDE DEL ÁREA DE CULTURA Y EDUCACIÓN

Carmen Solano Carreras

#### AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

Servicio Jurídico Administrativo de Cultura y Acción Social

Expediente n.º 414.224/90

Obra en este Servicio de Cultura y Acción Social, expediente n.º 414.224/90, que inicia el Club Cultural de Empleados del Banco Central, ubicado en el inmueble n.º 7 de la calle Valenzuela de esta Ciudad, solicitando el traslado de tres pinturas murales realizadas por José Baqué Ximénez, antes de iniciar la demolición del edificio por considerar que tienen de por sí la suficiente connotación artística y cultural.

Seguidamente se pidió informe a la Delegación correspondiente (Acción Cultural), recabándose opinión técnica de los restauradores Barboza Vargas y Grasa Jordán, quienes consideran que existen riesgos en la extracción del fragmento de muro que soporta las pinturas, sin que se puedan garantizar los resultados finales, aun siendo el único procedimiento aconsejable.

A la vista de este informe, el Sr. Jefe de Acción Cultural plantea dos alternativas, una: asumir la extracción de los muros sobre las que están realizadas las pinturas teniendo en cuenta los riesgos y los costes y otra: condicionar la futura licencia de obras a la íntegra conservación de las mismas en virtud de su interés artístico y cultural, previos los informes que se consideren oportunos.

Por su parte, la Teniente de Alcalde del Área de Cultura y Educación, y actual, tras el cambio de Corporación Municipal, Delegada de Acción Cultural, se manifiesta expresamente en favor de la segunda de las posibilidades.

Sin perjuicio de que por parte de este Servicio de Cultura y Acción Social, se soliciten los informes pertinentes a los órganos competentes, se remite a esa Gerencia de Urbanismo el presente escrito al que se adjuntan fotocopias del expediente para su conocimiento y a los efectos oportunos.

I.C. de Zaragoza, 30 de septiembre de 1991

EL JEFE DE SERVICIO

Expte. N.º 414.224/90

SERVICIO JURÍDICO ADMINISTRATIVO DE CULTURA Y ACCIÓN SOCIAL

A la M.I. Comisión:

Por escrito que inicia este expediente, el Club Cultural de empleados del Banco Central, solicita el traslado de tres pinturas murales realizadas por José Baqué Ximénez, en el centro sede del citado club, antes de que comience la demolición del inmueble donde se halla ubicado, por considerar que tienen de por sí la suficiente connotación artística y cultural.

Recibida dicha solicitud, este Servicio de Cultura dio traslado de la misma a la Delegación de Acción Cultural, recabándose por parte del Jefe de Servicio de ese Departamento, opinión técnica de los restauradores Barboza Vargas y Grasa Jordán, quienes consideran que existen riesgos en la extracción del fragmento de muro que soporta las pinturas, sin que se puedan garantizar los resultados finales, aun siendo el único procedimiento aconsejable.

A la vista de este Informe, el Sr. Jefe de Acción Cultural, plantea dos alternativas, una: asumir la extracción de los muros sobre los que están realizadas las pinturas, teniendo en cuenta los riesgos y los costes, y otra: condicionar la futura licencia de obras a la íntegra conservación de las mismas en virtud de su interés artístico y cultural.

Por su parte, la Sra. Teniente de Alcalde Delegada del Área de Cultura y Educación, y actual, tras el cambio de la Corporación municipal, Delegada de Acción Cultural, se manifiesta expresamente en favor de la segunda de las posibilidades.

En fecha 30 de septiembre se remitió oficio al Sr. Gerente de Urbanismo, poniéndole en conocimiento del asunto y de la documentación obrante en el expediente.

Al respecto y en lo que a nuestra competencia se refiere, hacemos constar que la protección de inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnológico, científico o técnico, independientemente de su propiedad, uso, antigüedad o valor económico, queda regulada en la Ley 16/85 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español que, en su art. 37 determina que la Administración competente podrá impedir un derribo y suspender cualquier clase de obra o intervención en un bien declarado de interés cultural, pudiendo actuar de ese modo, aunque no se haya producido dicha declaración siempre que se aprecie la concurrencia de alguno de los valores a que se hace mención en el art. 1.º, y que hemos enumerado anteriormente, debiendo resolver en el plazo máximo de treinta días hábiles en favor de la continuación de la obra o intervención iniciada o proceder a incoar la declaración de Bien de Interés Cultural.

La referida Administración competente entendemos sería la D.G.A., en virtud del art. 6.º de la citada Ley de P.H.A.E., que prescribe que los organismos competentes para su ejecución serán los que en cada Comunidad Autónoma tengan a su cargo la protección del patrimonio histórico, siendo este en nuestro caso, la Comisión de Patrimonio Cultural creada por Decreto 127/86 de 19 de diciembre de la Diputación General

de Aragón, debiendo los Ayuntamientos según se señala en el art. 7 de la Ley de P.H.A.E. cooperar con los organismos competentes para la ejecución de la ley, en la conservación y custodia del patrimonio histórico artístico español comprendido en su término municipal, adoptando las medidas oportunas para evitar su deterioro, pérdida o destrucción y notificando a la Administración competente cualquier amenaza, daño o perturbación de su función social que tales bienes sufran, así como las dificultades y necesidades que tengan para el cuidado de estos bienes.

Sin perjuicio de lo anterior, entendemos que la «posible» suspensión o condicionamiento de la licencia municipal de derribo afecta o modifica el sentido de la solicitud del Club Cultural de Empleados del Banco Central, ya que de su contenido se desprende el ruego de que sean trasladadas las pinturas a otro lugar, no pudiendo dicho Club llevarlo a cabo ni técnica ni económicamente, por lo que sería previo a cualquier otro trámite la audiencia al interesado en virtud de lo dispuesto en el art.91 de la Ley de Procedimiento Administrativo.

En cualquier caso hay una afectación clara de los intereses de la Empresa que haya solicitado la licencia y de la propiedad del inmueble a las cuales, hay que darles audiencia como es obvio, entrando ya, dentro del ámbito de las competencias de la propia Gerencia de Urbanismo, todo ello independientemente del informe que emitiría la Comisión de Patrimonio Cultural a que antes hemos hecho referencia; si se considerarse oportuno, y si el derribo del inmueble y por tanto la concesión de la licencia fuera para su demolición total, siendo por tanto de imposible cumplimiento la conservación de las pinturas, extremo que habrá de informarse asimismo por la Gerencias de Urbanismo con toda urgencia ya que en caso que la intervención sobre dicho inmueble fuera parcial, el Ayuntamiento podría adoptar las medidas oportunas requiriendo a la propiedad la conservación de los murales.

V.I. no obstante resolverá como mejor estime.

I.C. de Zaragoza, 2 de octubre de 1991

EL JEFE DE SERVICIO

CONFORME:

EL SECRETARIO, p.o.

EL OFICIAL MAYOR,

AYUNTAMIENTO DE LA  
S. H. E INMORTAL CIUDAD  
DE ZARAGOZA

Secretaría

Sección de Cultura y A. Social

Núm. 414.224/90

DESTINATARIO:

D. Ángel Pellicer Bambo

Club Cultural Empleados

Banco Central

C/ Valenzuela n.º 7

La M.I. Alcaldía-Presidencia, por resolución del día 25 de octubre de 1991, acordó:

UNICO. Comunicar a D. Ángel Pellicer Bambo, Delegado de Cultura del Club Cultural de Empleados del Banco Central, sito en C/ Valenzuela n.º 7 que, en relación con su solicitud de trasladar las tres pinturas de José Baqué Ximénez, realizadas sobre los muros de la sede del citado Club Cultural, ante la inminente demolición del inmueble, se acuerda no acceder a su petición por exceder de las posibilidades e interés de este Ayuntamiento, dada la dificultad de la extracción de los muros sobre los que se encuentran las pinturas y los costes que supondría su ejecución.

Lo que comunico a Vd. a los efectos oportunos.

I. C. de Zaragoza a 29 de octubre de 1991

El Secretario p.o.

El Jefe del Servicio,

Rafael Ordóñez



*Archivo Municipal de Zaragoza**Caja 209911**Expediente 3104274/92**Encargo pintura bóvedas Subsede C/ Eduardo Ibarra**Documentación sobre la intervención de Santiago Arranz en El Cubo*

Ayuntamiento de Zaragoza

Proyectos y obras II

Arquitectura

Por parte de este Servicio Municipal de Obras y Proyectos, se está procediendo a la redacción del proyecto de acondicionamiento interior del nuevo edificio de la Gerencia Municipal de Urbanismo, a ubicar en el edificio que albergará el Centro de Prensa del COOB'92.

Este edificio va a contener los Servicios de Planeamiento y la oficina del Plan General, así como las dependencias del Consejo de Gerencia, Directores del Area, Gerente de Urbanismo y el Concejal-Delegado, con su Gabinete. También contará el edificio con una sala de ruedas de prensa y una sala de exposiciones.

En la última planta dada la altura disponible en el mismo se han proyectado dos bóvedas formadas por sendos casquetes esféricos de 3'5 m. de diámetro y 1m. de cuerda, contruidos a base de piezas desmontables de madera.

Se propone el encargo de la pintura de las bóvedas a un pintor aragonés de reconocido prestigio internacional, SANTIAGO ARRANZ, que fue además el representante más joven en la exposición promovida por Zaragoza Cultural 92, Pintores Aragoneses, desde Goya a nuestros días, celebrada en La Lonja en fechas pasadas.

La superficie de las pinturas será aproximadamente 20 m<sup>2</sup> y el precio ofrecido es de TRES MILLONES QUINIENTAS MIL PTS. (3.500.000 pts. IVA incluido), precio muy por debajo de su cotización actual, en el mercado internacional.

I.C. de Zaragoza, 9 de junio de 1992

EL ARQUITECTO JEFE DE SERVICIO DE PROYECTOS Y OBRAS-II,

José M.<sup>a</sup> Ruiz de Temiño

Ayuntamiento de Zaragoza

Proyectos y obras II

Arquitectura

## PLIEGO DE CONDICIONES TÉCNICAS

- Este pliego recoge las condiciones técnicas que han de regir la contratación de la pintura de bóvedas del nuevo edificio de la Gerencia Municipal de Urbanismo.
- Las dos bóvedas son dos casquetes esféricos de 3'5 m. de diámetro y 1'0 m. de cuerda.
- La superficie a pintar será tablero de madera con armado trasero a base de costillas de madera.
- Las cúpulas estarán divididas en diferentes sectores machiembrados para facilitar el montaje y desmontaje.
- Las piezas de madera a pintar se suministrarán al pintor por parte municipal, así como el traslado de ida y vuelta a su estudio de Sabiñánigo (Huesca).
- El montaje de las piezas en su emplazamiento definitivo son igualmente por cuenta municipal.
- El pintor será responsable de las imprimaciones o reparaciones que requiera el tablero para la ejecución de las pinturas.
- El tipo de pintura y material será de exclusiva elección del pintor.
- La supervisión de los mismos correrá a cargo del arquitecto responsable de las obras de adaptación del edificio del COOB'92 para la Nueva Gerencia de Urbanismo.
- El plazo de ejecución será de dos meses a partir de la fecha de firma del contrato, siempre y cuando se le hayan suministrado las piezas a pintar, que en caso contrario será la fecha a tener en cuenta.

I.C. de Zaragoza, a 19 de junio de 1992.

EL ARQUITECTO-JEFE DEL SERVICIO DE PROYECTOS Y OBRAS II

José M.<sup>a</sup> Ruiz de Temiño. Fdo.

## Ayuntamiento de Zaragoza

## MEMORIA JUSTIFICATIVA

Desde la Gerencia Municipal de Urbanismo se gestiona el urbanismo de la Ciudad, es decir, el tamaño, forma y modo de crecer, formarse, hacerse nuestra ciudad, aquí en definitiva es donde se aprueba o desaprueba, la imagen que los agentes que construimos la ciudad queremos de ella; y hay muchas ciudades imaginarias en nuestras mentes, muchos sueños olvidados, muchas ilusiones puestas, en hacer una ciudad más humana, más funcional, más agradable y sobre todo más bella.

Este ideal de belleza deber ser el Norte que no debemos perder aquellos que pensamos y diseñamos la ciudad, bajo el cielo protector.

Hemos trasladado la metáfora de la propia construcción de la ciudad, al lugar de trabajo desde el que se van a dirigir, plantear, proponer, cuestionar las distintas ideas de la ciudad, (porque la ciudad, en definitiva, es una IDEA), al nuevo edificio de la Gerencia Municipal de Urbanismo, y allí en el interior de ese cubo de vidrio, «espejo de ciudad» ¿será reflejo de ella? en la última planta, bajo el cielo, se abre una bóveda protectora, allí nuestros políticos, también pensarán la ciudad, y tal vez cuando miren al cielo y observen la bóveda, con esa ciudad invisible, pintada en su superficie, allí, contemplando también la belleza de estas pinturas, rodeados y protegidos por ellas, les ayude a imaginar el futuro de la ciudad. Ya se sabe que lo bello, es modelo y tipo, y tal vez así lo imitemos.

¿Es necesario el Arte, es necesaria la belleza?, no solo es necesaria, es vital, y debe impregnar nuestras decisiones; ¿que nuestros políticos vivan siempre ese ideal!, que no es poco.

¿Por qué Santiago Arranz es el elegido para este trabajo?, porque es de aquí, porque tiene prestigio internacional, porque es el pintor más joven de la reciente exposición en la Lonja, «Pintores aragoneses desde Goya a nuestros días», porque en su última exposición en la ciudad hablaba de las «ciudades invisibles», porque ha hecho una buena oferta al Ayuntamiento, muy por debajo de su cotización actual, porque es un valor seguro... Y además es un gran pintor y tiene mucha ilusión (fundamental) en ese hermoso y bello proyecto para la Ciudad.

I.C. de Zaragoza, a 8 de julio de 1992

EL ARQUITECTO JEFE DEL SERVICIO DE OBRAS Y PROYECTOS II

José M.<sup>a</sup> Ruiz de Temiño. Fdo.

***Archivo Municipal de Zaragoza******Caja 27139******Expediente 309158/94******Encargo del proyecto mural de Casa de los Morlanes a Santiago Arranz***

Este servicio municipal de Proyectos y Obras-2 está procediendo a la redacción, ya concluida, de la modificación del Proyecto de La Casa de los Morlanes para Centro Cultural del Casco Histórico.

La Casa Morlanes es un magnífico ejemplo de la arquitectura civil aragonesa del siglo XVI, de ella no se conserva más que su espléndida fachada y sus viejos y cicatrizados muros y crujías, fruto de numerosas y diferentes actuaciones a lo largo de los siglos, que lo fueron deteriorando hasta extremos insospechados. Como escribía Santiago Sebastián, parece que el dueño y mecenas de esta casa fue un jurisconsulto aragonés del s. XVI con grandes preocupaciones humanísticas; esta casa es una de las primeras obras del Manierismo en Aragón y exhibe diversidad de soportes anticlásicos de carácter estipitescos, algunos de ellos de tipo antropomorfo.

El centro cultural recoge además de La Casa Morlanes otra casa anexa del siglo pasado de la que se ha conservado únicamente su fachada profusamente decorada con rejas y yeserías de tipo floral. Entre el diálogo de estos dos edificios surge un gran vacío, este se cubre bajo la bóveda celeste, tamizando la luz que debe penetrarlo, estableciendo el nexo de unión, la charnela de anchos edificios y configurando el corazón del Centro Cultural, el punto donde convergen todos los pasos, todas las miradas, el lugar de encuentro de todas las Historias, el espectador transeúnte de las épocas, ciclos y estilos que le han sobrevenido. Este espacio que nos habla de tiempos pasados y futuros, requiere, en la línea que señala el Alcalde de Zaragoza D. Antonio

González Triviño en la introducción al catálogo de la exposición «cúpulas» de Santiago Arranz, y que citamos a continuación, dotarlo de un contrapunto poético en forma de pintura, que potencie la monumentalidad del espacio representativo, en un frente del mismo que contempla el vacío y las diferentes actuaciones que lo conforman.

«A lo largo de los últimos años, y en la medida de lo posible, el Ayuntamiento de Zaragoza ha procurado desarrollar una de las líneas de actuación en materia de artes plásticas que más claramente competen a las administraciones públicas, es decir, los encargos de trabajos artísticos de carácter monumental o asimilable destinados a edificios y espacios de uso comunitario, con el doble objetivo de promover la potenciación y difusión de las manifestaciones artísticas y de caracterizar estéticamente y ennoblecer desde un amplio punto de vista cultural los ámbitos de relación ciudadana.»

Y nadie mejor que Santiago Arranz para imaginar y plasmar esa relación entre la modernidad y tradición histórica, esa mezcla de pensamientos anhelos y sueños, con la fuerza expresiva que le caracteriza y ya demostrada sobradamente en el encargo de las Cúpulas para la Gerencia de Urbanismo.

Que mejor diálogo con las estípites e iconografías antropomorfas que adornan su fachada que su personal e imaginario abecedario antropomorfo que maneja Santiago Arranz con excelente maestría «... representación teatralizada de un personaje en este espectáculo de transformismo. ... de caligrafía de resonancias sofisticadas que suscitan en un principio diversas interpretaciones y ecos.»

Así, en esa interrelación de las artes, en ese diálogo entre arquitectura y pintura y como contrapunto a la magnífica decisión de recuperar ese espléndido ejemplo de arquitectura aragonesa del S. XVI, se propone le sea encargado a Santiago Arranz un mural de aproximadamente 12 x 3 m. (36 m<sup>2</sup>), con destino al patio central de la Casa Morlanes (Centro Cultural del Casco Histórico)

I.C. de Zaragoza, a 23 de mayo de 1994

VºBº

EL DIRECTOR DEL AREA DE ARQUITECTURA

Fdo. Ricardo Usón

EL ARQUITECTO JEFE DEL SERVICIO DE PROYECTOS Y OBRAS II

Fdo. José M<sup>a</sup> Ruiz de Temiño

SR. DIRECTOR DEL ÁREA DE CULTURA

Área de Arquitectura Proyectos y Obras II

309. 158/94

PSO4 Prop. Encargo Santiago Arranz

Casa Morlanes

En cumplimiento del acuerdo de la M.I. Comisión de Gobierno de fecha 26 de Julio de 1.994 este servicio informa:

- Solicitada oferta económica al artista, establece un coste de 6.300.000 ,– pts.
- Se comprueba que es precio m<sup>2</sup> del mural es exactamente el mismo por el que se adjudicó al artista las pinturas de las bóvedas en «El Cubo» en el año 1.992, y muy por debajo de su cotización actual en el mercado del arte.
- El mural se pintará sobre tablero contrachapado enrastrelado, que una vez la empresa contratista ajuste a las medidas exactas del patio y coordinando los diversos remates de paredes suelos y techos, con el lucernario e instalaciones de climatización, suministrará al artista para su pintura definitiva en taller y posterior colocación del mismo.
- El artista se ajustará en todo momento a las indicaciones de la Dirección Facultativa, en lo referente a dimensiones, situación, colocación y remates, dejando la técnica y el tema a la libre elección del artista.
- Dado que el proyecto de rehabilitación de la Casa Morlanes para Centro Cultural se encuentra aprobado, adjudicado y con la obra en marcha, no es posible incluir la pintura artística en el citado proyecto de obra.
- Por tanto la adjudicación debe ser directa al pintor (además esto supone evitar los costes de Gastos generales y Beneficio industrial de abono al contratista), al ser un trabajo de alta calidad artística, según indica el informe del Servicio Jurídico.

- El abono se producirá con cargo a la partida del Centro Cultural del Casco Histórico CHI 45121– 62200 en la anualidad de 1.995, ya que la anualidad de 1994 está completamente comprometida en la adjudicación de la obra, cuyo documento RC se acompaña.

I.C. de Zaragoza, a 16 de septiembre de 1994

EL ARQUITECTO JEFE DEL SERVICIO DE PROYECTOS Y OBRAS II

Fdo. José M.<sup>a</sup> Ruiz de Temiño





## APÉNDICE DE PRENSA, PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y CATÁLOGOS

**Fernand Léger, *Funciones de la pintura*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969**

***La estética de la máquina: el objeto fabricado, el artesano y el artista***

[...] Llegamos al *arte del escaparate*, que desde hace algunos años ha adquirido gran importancia. La calle se ha convertido en un espectáculo permanente de una siempre creciente intensidad.

El escaparate-espectáculo es una inquietud aún mayor en la actividad del revendedor. Una competencia desbocada preside sus actos: ser más visto que el vecino constituye el deseo violento que anima nuestras calles. ¿Tenéis alguna duda sobre el extremo cuidado que ponen en este trabajo?

En compañía de mi amigo Maurice Raynal asistimos a esta labor de hormiga. Y no en un gran bulvar, en medio del esplendor de la iluminación de arco, sino al final de un pasadizo apenas sin luz. Los objetos eran

***La calle: objetos, espectáculos***

¿Considerar la calle como una de las bellas artes? Quizá, pero, en todo caso, el elemento *actual*, el elemento central de la calle lo constituye el objeto mucho más que el cartel, que pasa a segundo plano y acaba por desaparecer. *El advenimiento directo del objeto como valor decorativo*, que no disgusta a Jean Cocteau, no vendrá promovido por sus amigos pintores. Pertenece al dominio plástico puro, al dominio de lo escultórico y lo constructivo.

En París, si la calle moderna posee un cierto estilo es gracias al gusto nuevo por el objeto en sí, por la forma. El día en que una cabeza de mujer sea considerada como un objeto ovalado que debe revalorizarse, los cabellos habrán desaparecido, el maquillaje habrá adquirido una importancia especialísima, los ojos, la boca... y, naturalmente, el maniquí de escaparate habrá sufrido este proceso. Época de desnudo, de luz. Han desaparecido ya los rastros de la dudosa seducción místico-oriental, el gusto por el claro-oscuro. El proyector indiscreto. Los focos de los estudios. Sol. El detalle, descuidado hasta ahora, se ha agrandado en mil veces. La presión económica ha puesto al vencedor de rodillas ante su mercancía; la ha descubierto; se ha dado cuenta de que sus objetos contienen belleza. Un día de solo se decide y expone su mercancía (ya se trate de zapatos o de jamones). Su imaginación, su gusto, hacen lo demás. Ha nacido un estilo muy actual: se ha realizado una revolución sin tambores ni trompetas. La calle puede ser considerada ya como una de las bellas artes, porque se encuentra magistralmente vestida por las mil manos que diariamente hacen y deshacen esas preciosas «puestas en escena» que se llaman las tiendas modernas. El cartel no está ya a su altura. Solo el bebé Cadum, este enorme objeto, persiste; el anuncio de Cappiello quedará como un ejemplo clásico de error mural. El chasis del automóvil completamente desnudo, contra la pared blanca... Época dura, exacta, incompatible con la neurastenia religiosa. Seguid la calle. Salid del centro hacia el extrarradio y veréis como se va desplegando el espectáculo...

Resulta difícil esta estética del objeto aislado. No se encuentra del todo realizada más que en lo alrededores de la Ópera y en los Champs-Élysées. Resulta divertido ver en todas partes, deambulando por ahí, sobre las aceras, los esfuerzos en el mismo sentido, que se continúan sin cesar.

Los barrios populares no han podido seguir este ritmo, han conservado su gusto por lo diverso, por lo intenso. *Lo más posible en el mínimo de espacio*. A pesar de esto, obtienen resultados positivos. Subid la barriada del Temple; entráis en el reino de los zapatos y las corbatas... Jack, de Nueva York, calle de Belleville, os encantará por sus poemas contruidos con sombreros. Es tan bonito como un acordeón. Todos los matices están melodiosamente orquestados. Los señores del barrio son muy intransigentes. Entrás y asistid a la construcción del escaparate, ya me diréis qué os parece.

El zapato cubista lo encontraréis a los pies de los bailarines de la Chapelle. Sus camisas, que van del rosa pálido al tango, os inquietarán un poco. Muy «fin del siglo XVIII». En este barrio ha muerto el estilo.

Todas las grandes épocas han investigado una y otra vez sobre la disposición vertical del objeto aislado como valor decorativo o plástico.

Así, la organización de los mosaicos del siglo VII y una serie de grabados populares de los siglos XII y XIV.

Con el Renacimiento italiano, el gusto por el tema ha desplazado el gusto por el objeto, destruyendo la gracia del estilo.

Las bonitas farmacias del bulevar Sebastopol, las carnicerías de carne de caballo de la calle Roquette y, aprisionado en todo esto, constreñido, absorbido, el viejo almacén 1880, que emociona hasta las lágrimas, escondido en la sombra de cien jugosos jamones alineados militarmente, según su tamaño, como en el desfile.

### GIL FILLOL, «La cara de las calles», en *Arte Comercial*, nº 5, 1947, pp. 8-10 y 51

No tengo predilección alguna por los estilos ornamentales del siglo pasado. Me desagrada aquel fernandino fabricado con los restos ya decadentes del imperio francés; aquel otro de la Regencia con el mobiliario panzudo y sus líneas curvas como añorando de nuevo tímida y sigilosamente el opulento «rococo» o anticipándose al frívolo «modernista» que más tarde había de llenar de intestinos y sanguijuelas las portadas de los comercios.

Quizá pueda salvarse por su sobriedad y solera romántica el isabelino, que mejor que ningún otro evoca la tristeza de una época donde, entre sables militares y chisteras de conspiradores, empalidecen las damas, gimen los poetas, lloran los prosistas, suspiran los músicos y pintan escenas patéticas los pintores de historia. De aceptar algo de entonces, elegiríamos los quinqués de petróleo en cristal azul o verde como botellas de licor, las lámparas de porcelana, las consolas arqueadas como caderas, los sillones redondos sin molduras, los braseros de copete, los retratos en óvalo, el miriñaque, la levita entallada, el ros, el kepi... Ni siquiera el de «fin de siglo», que yo he tocado de cerca, con los encajes de crochet, las camillas con funda de paño, el polisón, las mangas de «jamón» y los cuellos de pajarita, llega a conmovirme. Tampoco creo que la tradición deba petrificarse y admitirse por tal a título de moderado, conservador o reaccionario, un fósil cualquiera. Menos aún me entusiasma lo típico, lo castizo y lo folklórico, cuando estos términos, de lo que tanto se abusa, saben a rancio, huelen a suciedad y no están plenamente justificados por su carácter o por su belleza. Quiero decir que, aunque antiguo, no soy hombre a la antigua. Si amo la tradición es considerándola como raíz muy honda capaz de dar brotes y frutos nuevos cada año. Yo llamo castizo a lo de buena casta nada más. Desde la prensa me he puesto al lado de las autoridades cada vez que los escritores madrileñistas se oponían al derribo de algún viejo caserón sin otro mérito que el de ser viejo. La apertura de la Gran Vía con la desaparición de las calles de Ceres y los Leones no me hizo derramar ninguna lágrima... Pero, ratificado todo esto, debo declarar sinceramente que no soy partidario en materia de decoración de improvisaciones insolentes. Por lo que se refiere a los establecimientos públicos la cuestión merece ser considerada. El gusto actual, tan rígido y dominador como el de épocas anteriores, ha impuesto, a compás del ritmo en que se mueve, un género en particular liviano, fugaz y falso.

Madrid se ha vuelto loco —supongo que lo mismo que otras capitales— en su afán apresurado de renovar las portadas de sus comercios. Que es como cambiar sus calles. Porque nada hay que imprima más carácter y personalidad a una calle como las vitrinas, los escaparates, las muestras, los rótulos, las fachadas y hasta la índole de sus comercios. En la era gremial el tipo de establecimientos mercantiles congregados en cada calle facilitaba la nomenclatura popular del callejero: Cuchilleros, Cerrajería, Cedaceros, Tintoreros, etcétera, etc.

El comercio es la cara de la calle. El decorado de portadas e interiores las hace alegres, austeras, taciturnas, suntuosas, sórdidas, feas o bonitas. Compárese el cuadro de vida que ofrece una calle ornada de tiendas de telas, flores y comestibles con el aspecto de otra donde sus establecimientos sean colchonerías, muebles y farmacias. La primera puede calificarse de optimista. Caminamos por ella casi sin advertir sus cuevas y desigualdades. Para preferirla no nos importa su escasa luz... La segunda será una calle triste o, por lo menos, sesuda, muelle, reposada, que nos invita a ir a pasos cortos y lentos mirando al sitio donde se pone el pie aunque brille el asfalto reflejando el alumbrado público abundante. Los comercios tienen más influencia de lo que se cree sobre el carácter y la psicología de la ciudad. Pero no es este el tema de mi artículo. Madrid siente ahora como un prurito de vestirse de nuevo. En primer lugar, los Bancos acaparan, casi con frenesí

deportivo, no sólo los solares céntricos, sino los teatros, cafés, bazares y otros locales espaciosos para ampliación de sus instalaciones. En segundo lugar, los pocos establecimientos que se salvan de la piqueta demole-dora la requieren también para revocar su portada. Cambian de gesto cuando no pueden cambiar de postura. Ni el deseo ni la frecuencia de lavarse la cara ha de ser motivo de enojo. Todo lo contrario.

Madrid y las ciudades que tienen de la urbanidad —en el doble sentido de urbanismo y educación— un concepto severo, deben cuidar su limpieza, su estética y su ornato como las mujeres cuidan sus uñas, sus labios o sus pómulos. Eso está bien, mientras el maquillaje no deforme su fisonomía. Que parezca más guapa y más joven; pero no otra.

Y eso es lo que está haciendo Madrid con sus comercios, o los comercios con Madrid: cambiar de postura y carácter al cambiar la cara. No me refiero a los lugares más representativos, como cafés y teatros. Madrid se distinguía por un tipo muy suyo de cafés. Se hablaba de los cafés literarios de Madrid, con diván y «media de abajo», como de los cafés bohemios de París o las cervecerías políticas de Baviera. ¡Aquel Fornos de los periodistas! ¡Aquel Nuevo Levante de los poetas!

¡Aquel Gran Vía de los noctámbulos!... Los cafés familiares del siglo XIX han desaparecido casi en absoluto. Algunos vestigios que todavía conservan el nombre primitivo, Botillería de Pombo, Antiguo Levante, Varela, Platerías, Lisboa, San Millán, del Prado, del Pilar, San Bernardo, Puerto Rico, etcétera, etc., han hecho más que desaparecer: transformarse, disfrazarse con ropa prestada, que viene a ser una manera cobarde y vergonzante de traicionar el pasado... ¿No causa risa y pena a la vez contemplar el absurdo maridaje de los mecheros de gas de Pompo, los divanes de peluche y los espejos de marco dorado, con la «barra» y las banquetas altas y la cafetera exprés y las coteleras y las combinaciones?... ¿No produce cierto dolor ver al fondo del Universal, con su tradición de tertulias castizas y la nostalgia de su Vicente Pastor junto al ventanal, un tablado con jazz-band, «animadoras», estridencias y contorsiones?

Pero no es esto lo peor con ser tan lamentable. Se ha desencadenado la manía de modernizar las tiendas. Y se entiende por «modernizar» la elección de un modelo, muy poco español por cierto, que fluctúa entre el estilo germánico actual y el pre-renacentista italiano. Los decoradores lo han tomado al azar y lo han injertado, por un lado, a su personalidad, y por otro, a las exigencias del momento: falta de materiales, costo de la mano de obra, rapidez de ejecución, etc. Por eso el uso y el abuso de la escayola en sustitución de las molduras de piedra, madera o metal. No merece censuras. Antes le dedicaríamos, elogios por su sencillez —ventanales cuadrados, letras de bronce sobre la portada de piedra sin pulir—, por su neutralidad, pues en gran parte pasan inadvertidas; por su fácil limpieza —bruñir dorados— y su cómoda iluminación.

A pretexto, claro está, del carácter clásico basta un par de farolillos de hierro de esos que en el Rastro llaman, por darles algún nombre, «Renacimiento español». Después de todo, es una decoración moderada y elegante, de líneas tranquilas, que, por lo menos, revela discreción y mejor gusto que el de esos otros decorados barrocos, tipo «nuevos ricos», a base de metales y mármoles multicolores, arañas de iglesia y tapicería cara, prodigados en saloncitos diminutos donde el amontonamiento da sensación de alarde vanidoso...

Nadie supondrá que yo sea partidario del «tipo único». Eso no lo admito ni en los uniformes del Hospicio. La diversidad, la variedad de temas decorativos, la libertad de interpretaciones ornamentales, es lo que, en definitiva, da sentido actual y vivo a una ciudad. Aborrezco las calles tiradas a cordel, los edificios de la misma altura y las fachadas del mismo color. Pero tampoco la libertad ha de ser tanta que un comercio pueda confundirse y perjudicar al de al lado y al de enfrente. Con la decoración monótona se corre el riesgo de que todas las tiendas parezcan una. Con la decoración dispar, sin método, desentonada, se puede caer en lo contrario: que no se sepa dónde están las tiendas.

Los decoradores lo saben, sin duda, aunque alguno no lo practique: una sala de té no es lo mismo que un establecimiento de pompas fúnebres. Una relojería no debe ser igual a una tienda de ropas. Un bar no ha de confundirse con un cinematógrafo, ni una perfumería con la carnicería... No basta con que el comerciante lo quiera. El decorador es a la vez: el orientador y debe señalar las diferencias. No es un estilo para cada gremio; pero sí un tipo para cada sector mercantil. Y dentro de la variedad de estilos, creaciones, motivos y aprovechamiento de las condiciones naturales del local, un poco de respeto al pasado. Y si no puede ser, el olvido absoluto. Cualquier cosa menos la promiscuidad.

Café a la antigua con toda su auténtica antigüedad. O bar moderno con toda su modernidad de muebles de tubo y luz indirecta. Pero no las dos cosas a la vez. En la breve callecita de Ciudad Rodrigo existe todavía una tienda de comestibles que, a pesar de sus muchas reformas, conserva inteligentemente la muestra pintada

por Leonardo Alenza o a él atribuida. Es un óleo expresivo de los que entonces —mediados del siglo XIX— se estilaban por lo visto en Madrid. El mismo Alenza pintó también el rótulo del primitivo Café Levante, cuyos restos aparecieron no hace mucho en un puesto del Rastro. Otros pintores ilustres dignificaron igualmente la pintura de «brocha gorda».

Hay, asimismo, portadas venerables que deberían conservarse como reliquia. Lámparas de velas, de petróleo o de gas que en un local moderno son un contrasentido; pero ambientadas con decorado de su época resultarían evocadoras y curiosas.

Todo es cuestión, repito, de un poco de tino, una dosis de buen juicio... y menos prisa. La escayola es un material muy socorrido para la rapidez. Pero nada estable para la solidez.»

**L. T., «Pinturas murales de Alejandro Cañada, para el aeropuerto civil», en *Heraldo de Aragón*, 12 de julio de 1950, p. 3**

Desde el lunes se exhiben en la Lonja las pinturas murales, obra del notable artista Alejandro Cañada, para decorar el vestíbulo del gran edificio del aeropuerto civil de Zaragoza.

Cañada, que ha hecho ya muchos estudios de procedimientos para pintura decorativa mural, ha utilizado esta vez el lienzo preparado convenientemente, para adosarlo al muro, sin que desmerezca la pintura sean cuales sean las condiciones de la pared.

Ha pintado dos lienzos de unos cincuenta metros cuadrados cada uno para decorar los testeros principales del vestíbulo del Aeropuerto. Se trata de una obra artística de grandes proporciones, que ha exigido al pintor más de un año de trabajo y pacientes estudios de procedimiento y adaptación al tema. Uno de los lienzos tiene como idea principal el simbolismo del primer viaje transoceánico, Los Reyes Católicos y otras figuras de la Corte despiden desde un acantilado a las tres carabelas ya lejanas. Este grupo, de sobria entonación y empaque, realizado todo con el estudio directo de modelos vivos, ocupa toda una parte del lienzo. El mar, claro en este término, va oscureciéndose hasta adquirir un tinte sombrío en el extremo opuesto donde aparece el monstruo que representa el terror a lo desconocido. Utilizando solamente cuatro colores, ha conseguido el pintor unas tonalidades magníficas, que se ajustan siempre al tono mate de la pintura al fresco.

El otro lienzo, de las mismas dimensiones, es una composición simbólica que exalta el prodigio de la aviación. Aparecen las figuras representativas de la madre tierra, el fuego, el aire, el agua, el sol, las fuerzas del bien y del mal, desnudos vigorosamente resueltos con estudios rápidos y directos de modelos vivos. Muy semejantes en su expresión decorativa, tienen los dos lienzos muy diverso interés de composición y temas pictóricos. Se exhiben también los pequeños y grandes bocetos, de conjunto y de cada una de las figuras en los que fue estudiando el artista su gran obra. La exposición ha despertado mucha curiosidad y Alejandro Cañada escucha constantemente elogios y felicitaciones.

**ANÓNIMO, «Inauguración del «Cine Latino» en la calle de Estébanes», en *Heraldo de Aragón*, 27 de febrero de 1954, p. 5**

A las once y media de la mañana de ayer tuvo lugar la bendición de los locales del nuevo «Cine Latino» y a continuación una sesión privada, en la que se proyectaron documentales, dibujos en color y reportaje sobre modas, más el NO-DO, A y B, correspondientes a esta semana.

Especialmente invitados por Joaquín Rived, propietario y empresario del nuevo cinema, asistieron a la solemne inauguración las primeras autoridades o sus representaciones —Capitanía General, Gobierno Civil, Alcaldía, Presidente de la Diputación, Delegación Provincial de Información y Turismo, Audiencia Territorial, Jefatura superior de Policía—, Asociación de la Prensa, Cámara de Comercio, Delegación Provincial de Trabajo, de Sindicatos, Universidad, Directores, Administradores y Críticos Cinematográficos de los periódicos diarios, de la emisora local y de la «Hoja del lunes», Empresas de Espectáculos de la Localidad y representantes de casas distribuidoras cinematográficas, Jefe del Sindicato de Espectáculos, etcétera, y un crecido número de amistades y representantes de las distintas casas e industrias que han intervenido en la construcción y decoración de la Sala.

A la hora señalada, el Rvdo. Padre Víctor, capuchino del Convento de Torrero, desde el Salón Principal bendijo todas las dependencias de la Empresa y a continuación se procedió al estreno de los proyectores de alta intensidad, pantalla y material técnico de la casa «O.S.S.A.» que rindió un espléndido resultado de claridad y precisión, tanto en el efecto visual como en el auditivo.

El «Cine Latino» es una amplia sala cuya planta presenta una forma similar a un abanico entreabierto con la pantalla en el vértice, con un aforo de 500 butacas amplias y cómodas, diseñadas especialmente por la casa «Moltó» y con una disposición fácilmente acoplable al sistema Cinemascope, el último adelanto positivo de la industria cinematográfica, que dentro de muy poco tiempo será de uso corriente, características que han sido tenidas muy en cuenta por el arquitecto don Marcelo Carqué, que ha dirigido las obras del cine, así como de todo el moderno edificio donde está situado, tarea en la que ha sido secundado por el aparejador señor Burillo, y por el contratista señor Del Pozo, empleando en las obras los materiales más modernos y adecuados, principalmente los forjados «Pitay».

La pintura de las paredes, en tonos apagados y agradables, son obra de Pérez Cebrián, mereciendo especial mención la decoración de la bóveda plana que sirve de techo a la sala, debida al gran artista zaragozano Luis Berdejo Elipe.

Este techo pintado, que aparte de dos o tres obras conocidas y de las cúpulas de algunos templos, constituye la obra de mayor grandiosidad, en este tipo que se haya acometido en estos últimos años, es una magistral realización de acierto plástico y difícil perspectiva en la que, conforme al destino del local y al carácter asociativo que para todas las artes reclama el cine, se ha representado a las nueve Musas rodeando el carro de Apolo, arrastrado por los caballos de la fantasía... La mencionada obra, de la que nos ocuparemos especialmente por tratarse de una verdadera y notable manifestación artística, ha sido realizada con el carácter equilibrado y sereno, así como con la armonía de color que el sitio y el fin requieren. Otro elemento que coopera a la belleza de la nueva sala de cine es la obra de ebanistería y carpintería, ejecutada por Joaquín Arias y el suelo de tablas ensambladas o «parquet» debido a la industria de Serafín Corrales. El alumbrado y acondicionamiento ha sido obra de la industria Alonso Hnos y la decoración ornamental y el sistema de aislamientos de «Tristán» y «Vermiculitas», respectivamente.

El amplio vestíbulo de entrada y el pasillo de acceso a la sala están recubiertos de placas de mármol de la «Fabrill Granadina», completando someramente la lista de las industrias que han tomado parte en esta perfecta obra las persianas «Lef», la metalistería de «Quintana», la cristalería de Patricio Gutiérrez, los techados de «Solitex» de Oros, el equipo contraincendios de la casa «Cruza», de Bilbao, y la tapicería y cortinajes de Arturo Celestino.

De todo lo expuesto se infiere que el nuevo «Cine Latino» se ha realizado con la pretensión de lograr una obra modelo en su género, sin escatimar la excelencia de los materiales, que al fin y al cabo garantizan la comodidad y el bienestar del público. El sistema de calefacción y refrigeración es de lo más moderno y eficaz que se conoce y las condiciones acústicas del gran salón se han probado con resultados inmejorables. Desde hoy Zaragoza, una de las ciudades mejor dotadas para este tipo de espectáculo, cuenta con una sala más que honra a la ciudad, a su empresario y a cuantos han cooperado con él en su construcción y decoración.

Terminada la proyección inaugural el señor Rived obsequió a todos los asistentes con un aperitivo y una copa de vino español, servido por la Casa Lac.

La representación de la gerencia correrá a cargo de don Ángel Peropadre, de gran crédito y experiencia en este tipo de empresas, ostentando también el nuevo cine, como jefe de cabina y como operador, respectivamente, a don Santiago Carreras y a don Mariano Alegre, que gozan de un merecido prestigio de aciertos y probidad en su labor.

### **BUJ, Marcial, «A López-Villaseñor le gustaría firmar los frescos de Piero della Francesca», en *Heraldo de Aragón*, 12 de marzo de 1954, p. 5**

Hace pocos días fue clausurada en el saloncillo de la Asociación de la Prensa una interesante exposición de pintura patrocinada por la Institución «Fernando el Católico»: la de López-Villaseñor.

Habíamos oído hablar de la obra del joven pintor de Ciudad Real y sentíamos curiosidad por comprobar lo que de ella se decía.



Sus cuadros nos produjeron una fuerte impresión y nos dimos cuenta de que nos encontrábamos ante un artista poco común que rompía con esa rutinaria mediocridad tan aferrada a nuestras salas —a las de todas España nos referimos— y que sólo en rarísimas excepciones deja de serlo.

López-Villaseñor sabe transmitir su mensaje a los demás; un mensaje de emociones hondamente sentidas.

Su pintura, monumental y a veces dramática, está clamando por los vastos espacios. En las grandes cúpulas su arquitectura y sus figuras adquirirían proporciones colosales.

López-Villaseñor vino a Zaragoza a recrearnos con su arte y supo proporcionar a nuestro espíritu el goce inefable solamente sentido ante lo auténticamente emocional.

Ahora, de regreso de Bilbao, hemos conocido al artista, le hemos oído hablar y no nos ha defraudado, que ya es decir... Será porque en él no hemos visto vanidad...

La historia del singular pintor es ésta.

En un lugar de La Mancha... llamado Ciudad Real, nació el pintor López-Villaseñor, hace de ello treinta años. Pero..., mejor será que nos lo cuente él.

—¿Sus comienzos?

—Desde niño, afición innata. Dibujaba todo cuanto se me ponía por delante.

—¿Profesores?

—Entonces ninguno.

—¿Le concedió una beca la Diputación Provincial de Ciudad Real?

—Con ella fui a Madrid a estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y allí hice el profesorado.

—¿Otros estudios?

—Hice el bachillerato, pero dedicaba más horas a la pintura que a aquellas asignaturas. Salía mucho al campo y dibujaba, dibujaba sin cesar.

—¿Su primera exposición?

—El año 1948, en Ciudad Real.

—¿Cómo pintaba?

—Era más naturalista. Me interesaban las calidades de las cosas.

—¿Cuándo expuso en Madrid por primera vez?

—El mismo año, en la Sala Macarrón.

—¿Influyó en usted la Escuela de San Fernando?

—Valverde me enseñó a ver cosas que luego me han servido de mucho. Si antes me interesaba el cuadro, lo que había de oficio en él, ahora tiendo hacia una conquista de los espacial decorativo, a una unión de la arquitectura-pintura, que creo que es el verdadero camino del arte a seguir.

—¿En qué año ganó las oposiciones para Roma?

—En 1949.

—¿Tiempo allí?

—Hasta el 53.

—¿Visita a otros países?

—Londres, París, Bélgica, Holanda...

—¿Exposiciones en el extranjero?

—Milán, Nápoles, varias en Roma, varias en Venecia, Messina, Agrigento (Sicilia). Aquí gané un premio internacional.

—¿Cuántos artistas se presentaron?

—De ocho países.

—¿Con qué lo ganó?

—Con un paisaje titulado «Almendros en flor».

—¿Había otros españoles?

—No.

—¿Ha influido Italia en su forma de pintar?

—Italia ha sido decisiva en mi formación. Al admirar la gran pintura mural italiana, me di cuenta de que había un mundo más importante que redescubrir: Giotto, las pinturas romanas de Pompeya...

—¿Los murales del Vaticano?

- Me admiraron, pero no me impresionaron como los etruscos.
- ¿Cómo ve el momento actual pictórico español?
- Bueno. No soy tan pesimista como para verlo ir hacia una decadencia. Existe desconcierto, pero es un producto natural a causa de la reacción de todo eso que se llama clasicismo.
- ¿Picasso?
- Es el pintor de nuestra época, ha abierto y ha cerrado todos los movimientos. Ha tenido el valor de abrir caminos y de hacer lo que nadie se había atrevido hacer hasta ahora.
- ¿Dalí?
- De Dalí prefiero no hablar.
- ¿Muralistas mejicanos?
- Son buenos, pero hacen política con la pintura. Han hecho del mural un medio propagandístico. De ellos, Tamayo es el menos muralista, pero es el que más me gusta.
- ¿Murales de Sert?
- Sert fue ilustrador de muros y lo más antimural, porque destruirá la arquitectura.
- ¿Le interesa lo abstracto?
- Me interesa siempre que sea bueno. En abstracto se pueden hacer cosas buenas y verdaderas cretinadas.
- ¿Conoce a los abstractos zaragozanos?
- En Zaragoza existe un grupo bastante interesante en pintura abstracta; un grupo que puede situarse a la altura de los mejores españoles.
- ¿Nombres?
- Temo dejar alguno...
- Diga dos...
- Aguayo, Lagunas...
- Durante su larga estancia en Italia, ¿mantuvo contacto con el mundo artístico español?
- Nunca dejó ese contacto y envié cuadros a la Bienal Hispanoamericana —donde obtuve un primer premio— y a la Exposición Nacional de Bellas Artes, en donde me dieron una primera medalla.
- ¿Con qué obra esta primera medalla?
- Con «El cuerpo del mártir»
- ¿Le dieron primera sin tener segunda ni tercera?
- Sólo existen dos casos: el de López Mezquita y el mío.
- ¿Qué nos dice de la Bienal?
- Que orientarla hacia América ha sido una equivocación, porque aquellos países nada nos pueden dar; muy al contrario, ellos son los que toman de nosotros y no han sabido ver la importancia de esta proyección ni agradecérselo. Allí pasan desapercibidos muchos valores, aparte de que supone un sacrificio de organización. La Bienal debiera proyectarse hacia Europa.
- ¿Se considera clásico?
- Aunque aparentemente mi pintura es clásica, el expresionismo y el neocubismo son las tendencias que más han influido a través de mi personalidad. En mi exposición de Zaragoza se ve unidad de estilo, pero orientaciones diversas, según el tema y el problema pictórico que se plantea. Me considero clásico en el sentido substantivo: con esta palabra de «clásico» se han cometido tantas barbaridades...
- ¿Qué le gustaría firmar?
- Los frescos de Piero della Francesca en Arezzo, alguna pintura pompeyana y algunas esculturas románicas.
- ¿Satisfecho?
- A mi edad no puedo conformarme con lo que hago. En pintura, siempre se debe ser un poco discípulo, siempre se está comenzando.
- ¿Aficionado a la música?
- La música es mi gran afición.
- ¿Mayor que la pintura?
- Me emociona más. A veces pienso si habré equivocado el camino... En la pintura se pone el cerebro y en la música el corazón.
- ¿Su músico?

—Bach

—¿Dónde expone actualmente?

—En la Sala Alonso de Bilbao.

—¿Después?

—Expondré en Madrid.

—¿Vendió en Zaragoza?

—Nada. Creo que el Ayuntamiento y la Diputación llegaron a interesarse por algunas de mis obras.

López Villaseñor ha pasado por Zaragoza. Al ver su obra, al conocer sus posibilidades, nuestro pensamiento vuela a las cúpulas en blanco del templo del Pilar; a una de esas cúpulas vacías de pintura. También nos asalta una duda: si López-Villaseñor pintase una de ellas, ¿palidecerían las demás?...

**M. B., «Las pinturas del Salón de Sesiones de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 10 de julio de 1954, p. 4**

***Han sido encargadas al laureado artista López-Villaseñor***

***Se trata de dos grandes paños de pared, con un total de ochenta metros cuadrados***

López-Villaseñor, el laureado pintor manchego, Premio Internacional de Pintura, Primer Premio de la Bienal Hispano-Americana y Primera Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes, se encuentra de nuevo entre nosotros.

Ha venido a Zaragoza a someter a la aprobación de la Excma. Diputación los bocetos de las dos grandes pinturas murales que habrán de decorar el salón de sesiones de la Corporación Provincial, encargo que ésta hizo a López-Villaseñor el pasado mes de febrero a raíz de su exposición en el saloncillo de la Asociación de la Prensa que, como recordarán, constituyó un rotundo éxito.

Amablemente invitados por el notable artista, hemos admirado los bocetos en la sala «Libros» y salimos gratamente impresionados de esta nueva producción del joven pintor.

López-Villaseñor, que siente lo mural con una concepción de formas y colores moderna y colosal, ha bocetado dos temas que vienen a ser la más acertada síntesis de nuestra historia: dos bocetos documentadísimos en donde se recogen los hechos más salientes de la historia de Aragón; bocetos que una vez realizados en los muros del salón de sesiones de la Diputación habrán de dar tono a nuestro Palacio Provincial. El notable pintor ha sabido resolver con verdadera maestría los muchos y difíciles problemas de composición al pretender aunar los distintos episodios sin que la obra artística perdiese unidad.

López-Villaseñor pasa de uno a otro tema con asombrosa suavidad. El pintor de Ciudad Real ha tenido que tener muy en cuenta las puertas de entrada al salón de sesiones, dos laterales en la pared de la presidencia y una central en la que da frente acceso principal al salón.

La superficie a decorar es de ochenta metros cuadrados, divididos en dos murales de 10 x 4 metros. La descripción de ambas pinturas es la siguiente:

***«Expansión de la Corona de Aragón por el Mediterráneo»***

El boceto, que corresponde al frontal de la sala, representa, de izquierda a derecha, la incursión de los almogávares hasta Atenas y el Ducado de Neopatría. Centra la composición el gran cortejo que conduce a Alfonso V de Aragón. Al fondo el arco del conquistador, que se encuentra en Nápoles de paso para Sicilia. A la derecha, en paisaje más abierto, un pueblo siciliano con barcos y unas figuras que salen a recibir a Alfonso. Está concebido en tonos grises y algunos brillantes que dan la tónica a la composición. Será realizado en óleo sobre lienzo. El que corresponde al muro de la puerta principal del salón, está dividido en dos temas, aprovechando el hueco de la puerta que es central.

Los temas, de izquierda a derecha son:

***«Predicación de Santiago a los primeros cristianos aragoneses» y «La unión de Castilla y Aragón».***

En el primero, en un paisaje abierto en sentido abstracto, se ve un pueblo aragonés a orillas del Ebro y el Apóstol Santiago, predicando a los primeros cristianos aragoneses.

En el de la derecha, la unión de Castilla y Aragón, representada por el casamiento de Isabel y Fernando con figura de eclesiástico en el centro, uniendo a los dos en un abrazo. Acompaña a ambos un séquito de damas y caballeros. Unas carabelas cierran la composición del fondo, como símbolo de la empresa común

de Aragón y Castilla en el descubrimiento de América. También éste será realizado al óleo sobre lienzo. Sabemos que los bocetos causaron una favorable impresión al ser presentados en la tarde del pasado jueves en la Corporación Provincial. López-Villaseñor piensa llevar a cabo la ejecución de la importante obra pictórica en su estudio de Ciudad Real.

Al felicitar al notable artista, felicitamos asimismo a la Diputación por el acierto de haber sabido aprovechar el paso por nuestra ciudad de este extraordinario muralista manchego que cuenta en su haber con los más importantes premios nacionales y extranjeros.

**ANÓNIMO, «Pinturas murales de Javier Ciria», en *Heraldo de Aragón*, 2 de enero de 1955, p. 9.**

La foto nos muestra al notable pintor zaragozano Javier Ciria —que actualmente tiene su estudio en Barcelona— dando los últimos toques a las pinturas murales con las que se decora uno de los vestíbulos del nuevo Teatro Iris, próximo a inaugurarse.

Ciria ha terminado su gran obra con el último día del año; y así, lo sorprendió la diestra cámara de Coyne, en las últimas horas de la noche. Con estas pinturas, Javier Ciria, que ha pasado sin perder un átomo de su personalidad —bien definida desde hace 25 años— por todos los ismos actuales se nos revela como un gran muralista con técnicas nuevas de indudable eficacia. Con ellas ha decorado 34 metros de muro, en longitud y cerca de dos de altura, a base de un tema en el que, el artista ha meditado y profundizado mucho, hasta llegar a síntesis de forma y de color maravillosas, como puede apreciarse por este pequeño fragmento. Esta fauna de Ciria, de un dinamismo impresionante muy decorativo en graciosos escorzos, sobre los fondos montañosos y junto a la mitología, también muy personal del pintor, en un luminoso acorde de sienas, verdes, amarillos, azules y rojos, constituyen el motivo ornamental incorporado adecuadamente a la arquitectura funcional del nuevo teatro zaragozano. Javier Ciria, terminada ayer su magnífica obra, regresó ayer a Barcelona.

**BORAU, «Tres ejemplos de colaboración entre pintura y arquitectura», en *Heraldo de Aragón*, 24 de febrero de 1955, p. 7**

En los últimos años se había olvidado en nuestra ciudad la importancia o, mejor aún, la necesidad de la colaboración de pintores y escultores en la tarea decorativa. Al no existir esta identificación con la obra del arquitecto, se faltaba a uno de los presupuestos esenciales de aquella tarea: el que la hace propia del trabajo en equipo de artistas y artesanos. Que quizá sea también el que le confiere con más fuerza su carácter de novedad y la aparta de lo que hasta hace muy poco entendimos por decoración, pues es sabido que buena parte de la actividad actual se caracteriza precisamente por ser consecuencia de un equipo más que de un sujeto, como la deportiva, la científica o la cinematográfica. La decoración, entendida así, no necesita la aportación del arquitecto, el pintor y el escultor con obras sustantivas, sino solo su contribución especializada para realizar la idea global del decorador. Con este criterio actuaron, por ejemplo, Leger y Harrison en la sala de reuniones de la Asamblea General de la ONU, en Nueva York.

Aún cuando la escultura siga permaneciendo entre nosotros al margen de este quehacer, es grato señalar la tendencia a similar estos conceptos y a obrar según ellos que se puede apreciar en algunas de la realizaciones más recientes de la ciudad. Refiriéndonos concretamente al capítulo de los locales de espectáculos, tres de los cuatro abiertos en los último doce meses cuentan con aportaciones pictóricas, de distinto valor y significación, concebidas en algún caso con posterioridad al resto —contra la norma de colaboración y acuerdo—, pero indicatorias de un cambio halagüeño en nuestras aspiraciones artísticas.

En el techo del cine Latino, Berdejo Elipe ha hecho un trabajo cuyo contenido, suavemente alegórico y mitológico, es más tradicional de lo que su forma podría hacer parecer por sí sola. La composición sosegada, la claridad y sencillez de los tonos, las extensas manchas de color uniforme y una cierta tendencia a la construcción por planos —inspirada de lejos en el cubismo menos violento—, hablan de la posición del autor, comulgante con buena parte de las últimas conquistas plásticas, pero indeciso a renunciar por ello a otras arraigadas con mayor fuerza en el gusto del público. El conjunto rezuma seguridad y una sensación de dominio técnico, agradable cuando tan corriente es asistir a improvisaciones y genialidades poco consistentes.

En el cine Palafox, Andrés Conejo tiene pintado un «panneau» de vastas proporciones, realizado alternando el esmalte y el óleo sobre la madera. El tema, una síntesis alegórica de la música, el «ballet» y la «commedia dell'arte», está tratado con un cierto irrealismo poético, aunque se hayan rehuido las formas abstractas, por la que Conejo siente especial predilección. Irrealismo que en ciertos momentos acredita la influencia picassiana más por afinidades temáticas que estilísticas. Dividida en dos zonas, donde se releva el predominio de un colorido brillante por otro, con los efectos «satélites» de cada cual, y distribuidas las figuras en dos horizontales, la gran composición ocupa en su integridad uno de los muros del vestíbulo.

Por último, Javier Ciria ha contribuido a la decoración del nuevo Teatro Iris con una larga faja, de treinta y ocho metros de longitud y poco más de tres de altura, pintada al estuco. El problema de tales dimensiones, interrumpidas con frecuencia por la estructura arquitectónica, lo ha resuelto aprovechando su discontinuidad para dar cierta variación al tono del tema, que se inicia suavemente para acumular su intensidad en los dos compartimentos centrales y volver a difuminarse al final. Ciria, consciente de las condiciones de espacio, luz y tonalidad de los materiales empleados en la construcción, ha rechazado su habitual manera «submarina», procurando en todo momento de guardar la claridad y luminosidad que se requerían. Las formas, venosas, complicadas como raíces o arterias, llegan a rozar en algún momento lo abstracto, alejándose en seguida para acentuar su realismo en la zona central. Un realismo que nunca queda desnudo por completo de la inquietante atmósfera que es peculiar de este pintor.

**ANÓNIMO, «Javier Ciria en Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 18 de agosto de 1955, p. 3**

Va a comenzar la pintura mural de una sala de la Institución «Fernando el Católico»

El notable y personal pintor aragonés, Javier Ciria, llegó ayer a Zaragoza, procedente de Barcelona, donde tiene su estudio. No viene a veranear a Zaragoza, aunque por el clima y la animación podría veranear aquí el más exigente. Viene a trabajar; a cumplir su compromiso con la Institución «Fernando el Católico», que le encargó hace tiempo la pintura mural decorativa del testero de la sala de Comisiones de dicha Institución.

Se trata de un lienzo de pared de siete metros y medio por dos. Ya se está preparando el lienzo de pared, porque Javier Ciria va a utilizar el procedimiento que, en pintura mural, permite conseguir más riqueza de tonos y mejores efectos decorativos. Ya están aprobados los bocetos. La pintura es a base de la figura de Fernando el Católico, dos figuras simbólicas más y las alegorías convenientes para conseguir un conjunto del más amplio sentido decorativo. Alguna de las figuras tendrá hasta dos metros. Ciria ha hecho un estudio a conciencia de cuanto pictórica y literariamente conviene saber del rey Fernando para una inspirada y personal interpretación plástica. Por el boceto podemos anticipar ya que la pintura mural de Javier Ciria ha de ser algo brillante, una demostración de lo que nuestros pintores pueden hacer en todos los géneros. Ciria empezará su trabajo la semana que viene. Bien venido y que las musas la inspiren.

**GONZÁLEZ MAYORGA, Enrique, «Murales de Villaseñor en el Palacio Provincial», en N.º Extraordinario *Heraldo de Aragón*, 11 de octubre 1964, p. 16**

Manuel López Villaseñor ha completado recientemente su misión de decorar el salón de sesiones del Palacio Provincial. El martes último fueron instalados los dos últimos lienzos del conjunto que, a lo largo de un lapso relativamente dilatado —como lo requiere toda obra maestra—, ha salido de los pinceles de este artista, con destino a dicha sala, escenario de innumerables actos culturales.

Lapso dilatado, decimos, que permite observar la evolución experimentada por este joven maestro de la pintura mural. Conocido el orden cronológico de esta parte de su producción, cualquiera puede advertir en Villaseñor un ritmo de superación, que nos traslada de la jugosa policromía del lienzo principal —primero del conjunto— a la austeridad ascética —a base de blancos, grises y ocre— de los que en último lugar ha enviado el artista.

Esa sublimación se advierte, asimismo, en las forma, que adquieren ahora una mayor profundidad y en más hondo significado, en tanto que los fondos se idealizan hasta lo desconocido y misterioso.

Concurre en Villaseñor un mérito más: ha sabido elegir con indudable acierto los temas diversos de su obra. Temas que revelan en él, tanto como su técnica, su condición de muralista de primera fila.



Acertadísimo el «asunto» del lienzo que cubre el testero de honor de la sala, donde se simboliza la expansión imperial de Aragón en el Mediterráneo, con la epopeya de los almogávares en los Ducados de Atenas y Neopatría, cantada por Ramón Muntaner; la entrada de Alfonso V en Nápoles y el engarce de Sicilia a la Corona Aragonesa.

A uno y otro lado de la puerta del Salón, los dos lienzos que constituyeron el segundo envío del pintor manchego. Representa el de la derecha la aportación aragonesa a la unidad de las tierras de España con el matrimonio de Fernando e Isabel de Castilla. El de la izquierda —un paso considerable en la evolución del pintor—, la evangelización de España por Santiago.

Los cuatro lienzos restantes, correspondientes dos a cada lateral de la sala, simbolizan ya los hombres y las tierras de Aragón. De la penúltima remesa, allá por el mes de mayo pasado, son «La sed», en el que aparece vigorosamente reflejada toda la angustia y el esfuerzo inmenso del secano aragonés, y «El río», que evoca riberas ubérrimas, fecundidad y abundancia.

Por fin, los dos lienzos instalados esta misma semana simbolizan el Aragón cimero y la Tierra Baja, henchida de venas minerales.

Toda una obra ésta de Villaseñor, que confirma una vez más su alta calidad de artista. Por ella merece todas las felicitaciones. Por ella, también, merece ser felicitada la Diputación de Zaragoza, que ha sabido encontrar para su acreditado foro una tan digna decoración.

**DOÑATE, «Un tema, una persona y cinco preguntas», en *Heraldo de Aragón*, 17 de mayo 1964, p. 7**

***«Salir a París para ser alguien en pintura es tremendamente provinciano»***

***Manuel L. Villaseñor, pintor y muralista de gran relieve internacional, que ha pintado dos nuevos murales para el salón de actos de nuestra Diputación.***

El viernes pasado quedaron instalados en el salón de actos del Palacio Provincial dos nuevos murales, que cubren otros tantos amplios espacios laterales. Como se sabe, el artista encargado de la pintura mural del salón, es nada menos que Manuel L. Villaseñor. Un pintor todavía joven y sin embargo clasificado en el grupo de los tres primeros más representativos dentro del figurativismo contemporáneo español. Por su categoría le ha sido concedida recientemente la Medalla del Mérito Civil.

Villaseñor es ahora catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando madrileña. La misma donde se formó como alumno y de la que salió el año 1949 con una pensión —ganada por concurso— de cuatro años de estudio en Roma. Nació en Ciudad Real; estudió el bachillerato como premisa indispensable puesta por su padre para poder luego ir a la Escuela de Bellas Artes. Ahora, totalmente enraizado en Madrid, vive desde allí una constante inquietud plástica de muy buena cotización. «El año 1952, estando en Italia —cuenta— fue para mí un año de satisfacciones. Gané la Primera Medalla de Bellas Artes sin seguir el escalafón tradicional: ganar una tercera medalla, luego una segunda y por fin el premio de verdad. Conseguí asimismo el “Premio Cuba” en la Bienal Hispanoamericana y me fue muy bien en las exposiciones realizadas en Italia». Villaseñor pintó mucho los cuatro años y pico que estuvo en Roma, donde realizó los cuadros de sus primeros premios. Ahora conoce toda la Europa occidental; viajar, según él, es necesario. No para aprender a pintar, sino para ver y constatar: «Salir a París para ser alguien en pintura, es tremendamente provinciano; en parte, cuentan mucho los valores humanos y esa gran virtud sólo se encuentra en España».

*1.ª ¿A qué se debe que pintaras los murales de nuestra Diputación?*

A una exposición que hice en esta ciudad, recién llegado de Italia. Justamente, en la sala de la Asociación de la Prensa. Tengo buenos amigos en Zaragoza., por eso me animé a venir. Casi todo me lo prepararon. Estando aquí, me pidieron un boceto de lo que podían ser los murales; lo hice, les gustó y llegamos al acuerdo. La obra se hace por etapas. Ahora ya queda la menor parte.

Además de sus numerosísimas obras de caballete, la especialidad de Villaseñor es la pintura mural en la que alcanza límites insospechados. En toda España hay muestras de ella, pero de la que se siente más satisfecho es de la obra realizada en un muro grandísimo de la nueva Diputación de su ciudad natal. Por concurso, ganó la decoración de los murales del salón regio del buque «Cabo San Roque», de los que se siente igualmente satisfecho.

2.<sup>a</sup> *¿Cuándo descubriste tu vocación hacia la pintura mural?*

Creo que estas cosas siempre se llevan dentro. Lo que hace falta es que algo las despierte. Eso me ocurrió a mí en Italia y la decisión fue inmediata. Me dediqué al estudio de la pintura mural con mucho interés e intensidad.

Además de las exposiciones realizadas, nacionales y extranjeras. Villaseñor tiene obra en un museo italiano, en el de Arte Contemporáneo de Madrid y en el Provincial de Sevilla. En la Feria Mundial de Nueva York hay también un cuadro. En colecciones particulares de España, Alemania, Suiza y Norteamericana se cuentan con generosidad sus obras, repartidas, no obstante por muchos más países. El canciller Erhard tiene un Villaseñor en su pinacoteca.

3.<sup>a</sup> *¿Cómo ha de ser la pintura mural?*

Ha de ser pintura, sin dejar de ser muro. Ahí está la dificultad. Hay que estudiar las formas, los volúmenes, la arquitectura del conjunto para que lo que se pinte sea una continuación de todo. No se trata de pintar cualquier cosa sobre una pared...

4.<sup>a</sup> *¿Cuál ha sido la mayor satisfacción de tu vida artística?*

El anuncio de que me habían concedido la medalla al Mérito Civil y la de que había ganado el Gran Premio de Alejandría. Este tiene mucha importancia, puesto que es un solo premio para una numerosísima representación de todos los países mediterráneos. Francia, Italia, Grecia, Turquía... La española fue la más numerosa y la que causó más impacto. Tan es así que la exposición del salón español es la única que se prolonga para llevarla a El Cairo y luego a Roma. Las muestras de los demás países ya se han devuelto a su destino al clausurarse el Gran Premio de Alejandría. Es un concurso de gran talla internacional y de representación muy ecléctica, puesto que todos los países presentaban desde abstractos avanzadísimos a figurativos, pasando por todas las técnicas y tendencias. Aparte del premio, la organización me compra el cuadro premiado para el Museo de Alejandría.

5.<sup>a</sup> *¿Cuál es tu juicio del momento pictórico español?*

Vivimos inmersos en un momento caótico, pero interesante. Falta que se sosiegue todo un poco para que vaya mejor. Creo que el abstracto, por ejemplo, ya se ha superado, ya empieza a ser historia, como es el cubismo y otras tendencias. Y conste que no lo digo con ánimo crítico, porque a mí me interesa por igual todo lo que sea pintura sincera. Yo mismo tengo abstractos. Quizás gracias a este afán impulsivo. España sigue estando en cabeza de la pintura mundial, sin discusión, bien sea en abstractos o concretos. Lo importante es no perder esta supremacía. A pesar de todo.

**ANÓNIMO, «Tres pintores zaragozanos quieren pintar el Tubo», en *Heraldo de Aragón*, 7 de julio de 1972, p. 5**

Será el primer barrio de nuestro país que ofrezca tan peculiares características

Ya dimos cuenta en su día de los proyectos existentes en torno al «Tubo» zaragozano. El sector va a ser remozado; sus calles, embaldosadas. Don Ángel Yus ha sabido unificar criterios y voluntades y todos los industriales y propietarios del «Tubo» claman ahora por revitalizar el popular sector, punto de cita y lugar obligado de visita, durante muchos años, para todos aquellos que llegan por vez primera a Zaragoza.

Ahora, tres pintores zaragozanos quieren pintar el «Tubo». Se trata de José Manuel Broto y Ángel y Vicente P. Rodrigo. Los tres son conocidos. El primero ha triunfado en numerosas exposiciones, realizó el cartel de la última Feria Nacional del Libro y sabe cómo dar sorprendente vida pictórica a las abstracciones geométricas. Los segundos se han destacado también como cartelistas, como autores de «posters» que han alcanzado gran popularidad, tales como los de Picasso y Labordeta; también han realizado exposiciones y han pintado decorados para películas.

—Lo nuestro —nos dicen los hermanos Ángel y Vicente P. Rodrigo— es algo así como un intermedio entre la pintura «pop» y el surrealismo.

Los tres han cursado ya su ofrecimiento y su propuesta decidida para pintar el «Tubo».

—Será el primer barrio de nuestro país que ofrezca tan peculiares características.

—¿Qué proyectáis exactamente?

—Queremos hacer algo que concuerde estéticamente con las características del sector. Jugar con la personalidad del «Tubo». Algo nuevo, original, distinto.

—¿Pintareis todas las fachadas?

—Sí. Para nosotros serán como grandes murales. Utilizaremos las fachadas a manera de gigantesco bastidor, con sus balcones, ventanas y tejados como elementos decorativos.

—¿Sólo trabajaréis los tres?

—Los tres, como artistas, nos pondremos al frente de un equipo. De esta forma tendremos la posibilidad de realizar nuestra obra en breve plazo.

—¿Existen antecedentes de una manifestación pictórica de esta naturaleza?

—Sí, pero no es corriente hacerlo en un barrio completo. En algunas capitales europeas y americanas —en Nueva York tenemos un magnífico ejemplo— se han realizado experiencias interesantes, pero no totales.

El zaragozanísimo «Tubo» va a tener, al cabo de los años, un sorprendente despertar.

José Manuel Broto y Ángel y Vicente P. Rodrigo se muestran entusiasmados con la idea.

—Será algo maravilloso.

—¿Pensáis presentar un proyecto o anteproyecto en relación con lo que vais a realizar?

—No. Sería prácticamente imposible. Cada fachada ofrece unas posibilidades distintas. En realidad, debemos jugar con el imprevisto. Sobre la marcha podemos encontrar hallazgos sorprendentes.

—¿Cuándo empezaráis a pintar las calles del «Tubo»?

—Tan pronto como tengamos la conformidad por parte de los propietarios. Don Ángel Yus les habrá cursado ya nuestra propuesta. Lo ideal sería comenzar a pintar este mismo verano.

El «Tubo» volverá a ser —estamos seguros— un nuevo y revitalizado foco de atracción turística para propios y extraños.

#### **ANÓNIMO, «Pintar el “Tubo”, ¿si o no?», en *Heraldo de Aragón*, 2 de agosto de 1972, p. 2**

«No se pretende despojar al sector de ninguno de sus valores estético-populares, sino potenciarlos y conservarlos», dicen los autores del proyecto

J. Manuel Broto y los hermanos Ángel y Vicente P. Rodrigo, tres jóvenes pintores zaragozanos cuya labor, siendo ya una auténtica realidad, es promesa de grandes empresas pictóricas, se dijeron un día: «¿Y por qué no pintar el «Tubo» dentro de unas normas originales, lejos del consabido blanqueo?» No es que el «Tubo» esté sobrado de blanqueos y limpiezas —buena falta le hace en ciertos sectores, no todos—, pero frente a lo consabido mejor está lo original. O al menos, eso pensaron ellos. Y pusieron en marcha el proyecto. La simple noticia de esta iniciativa —dada a conocer en HERALDO— creó su pequeña polémica, de la que nos hicimos aquí eco. Ahora, son los propios autores los que echan su cuarto a escapadas y someten a la consideración de la opinión pública —como debe ser— sus ideas concretas sobre el tema, sus «aclaraciones de la propuesta de hacer pintura sobre las fachadas del «Tubo» como dicen ellos en el enunciado de la carta que nos envían. Por su interés, porque puede servir para aclarar dudas y despejar incógnitas, porque puede provocarlas aún más y actuar de acicate para otras ideas, la publicamos. Dicen así:

«Una vez publicada la noticia, excesivamente ambigua, de que tres pintores queríamos pintar las fachadas del “Tubo”, los distintos comentarios que pudieron oírse nos hicieron pensar que existían algunos aspectos que necesitaban aclaración. El objeto de esta carta abierta es precisamente ése: una aclaración esquemática de los puntos de mayor interés.

Y la primera aclaración evidente sería el decir que como tal propuesta que es no implica necesariamente su realización.»

Motivos que nos han llevado a proponer dicho proyecto

Encontramos en las fachadas del «Tubo» un magnífico soporte para nuestra pintura. Entendiendo este soporte en tres niveles:

1.º Como elemento lleno de contenidos expresivos que merecerían realizarse desviando o restringiendo según los casos. No se pretende despojar al sector de ninguno de sus valores estético-populares, sino muy al contrario, potenciarlos y conservarlos, añadiendo además un nuevo e interesante aliciente.

2.º Como verdadero sostén donde se apoya materialmente la pintura.

Plan de trabajo (en caso de una respuesta afirmativa a nuestra propuesta)

1.º Estudio detallado de la arquitectura y peculiaridades del sector. Estudiando cada una de las fachadas.

a) Particularmente. Atendiendo a su morfología (composición arquitectónica, disposición de huecos, relieves, etc.), y a su finalidad (viviendas, bares, estancos, etc.)

b) Como elemento integrado en un entorno poseedor de una personalidad claramente definida y sobre la cual nos basaríamos en todo momento, buscando una estética interna perfectamente armonizada. Estando ya de antemano convencidos en que nuestro tipo de pintura armoniza totalmente con aquella personalidad.

2.º Elaboración de un programa general por medio de bocetos, fotografías, etc.

3.º Realización final del proyecto, contando siempre con la posible existencia de una creatividad espontánea.

J. Manuel Broto, Ángel y Vicente P. Rodrigo»

### **ANÓNIMO, «Cuando las vallas son algo más», en *Heraldo de Aragón*, 17 de junio de 1975, p. 6**

De un tiempo a esta parte, los artistas piensan en la conveniencia de sacar el arte a la calle, porque el arte necesita ser popular; es preciso que llegue al pueblo, para que pueda cumplir su verdadera misión. Por eso, las vallas que hasta ahora sólo servían para cercar solares y poner anuncios, pueden servir de plataforma ideal para los artistas. Así lo han pensado en el barrio de Torrero-Venecia, donde la asociación de vecinos no descansa. Las fiestas patronales, celebradas días pasados, reservaron su espacio para la cultura y el arte. Buen número de artistas, bien de manera deliberada o espontánea, decidieron decorar las vallas que cercan el recinto del antiguo cuartel de Castillejos, y aquí tenemos el resultado de lo que puede suceder cuando las vallas son decorativas. La Asociación de Cabezas de Familia de Venecia (Granada, 43) convocó a los artistas y éstos —figuran muchos consagrados— respondieron al llamamiento. Que cunda el ejemplo.

### **ANÓNIMO, «Vuelta y repintada», en *Heraldo de Aragón*, 26 de junio de 1975, p. 3**

Las fiestas de Torrero, que ya comenzaban a estar lejanas, por la fuerza del olvido a ultranza, han regresado rápida y fugazmente a ocupar un pequeño lugar en la actualidad ciudadana. Unas vallas pintadas por los artistas más representativos de nuestro momento artístico que desaparecen por obra de una buena mano de pintura blanca, sin esperar a que el tiempo y otros factores, menos manejables, se encargaran de ellas. Tanto como pedimos que el arte se asome a la calle y deje las galerías, tan necesario como es un contacto directo, sin violencias, entre obra y espectador... y una vez que se produce lo eliminamos rápidamente. Lo que allí plasmaron los quince o veinte pintores difiere muy poco de su trabajo para las muestras individuales —por lo que al tema se refiere— ¿Será que la pintura se vuelve malsana cuando salta a la calle? ¿O que los responsables de la repintada no visitan las salas de exposiciones?

### **ANÓNIMO, «En voz alta», en *Heraldo de Aragón*, 27 de junio de 1975, p. 3**

El arte y la política no tienen que ir necesariamente unidos, aunque la sensibilidad del artista sea permeable a los acontecimientos sociales que le rodean. O se hace arte o se hace política, aunque también puede ser admisible una política con arte y un arte con política, por más que en todo caso importan más las actitudes puras. Lo sucedido con las vallas del cuartel de Torrero parece bien elocuente. Si los artistas se manifestaron con autenticidad, todo parece válido. Es lo mismo que cuando en un desnudo se quiere ver pornografía. En cambio, si el arte fue puesto al servicio de otras intenciones y otros sentimientos ajenos al propio arte en sí, habrá que pensar en que los artistas se traicionaron a sí mismos. Pintar las vallas artísticamente es algo encomiable, pero sin valerse de ellas para otros fines.

**VV.AA., «Protesta de varios pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 5 de julio de 1975, p. 7**

Un grupo de veintitrés artistas zaragozanos nos envía la siguiente nota con el ruego de su publicación:

«Al barrio de Torrero y al pueblo de Zaragoza:

Con motivo de las fiestas del barrio de Torrero se nos pidió, a través de la Asociación de Cabezas de Familia, la colaboración de los pintores de Zaragoza, a cuya petición accedimos con agrado, por ver la necesidad de llevar nuestro trabajo a los barrios populares, casi siempre ajenos a la programación cultural de la Administración. Entre otros trabajos estaba el pintar las vallas del antiguo cuartel de Castillejos. Después de no pocas dificultades conseguimos el permiso y se pudo hacer realidad. A los habitantes del barrio gustó la idea, y así nos lo expresaron, llegando incluso a la participación. Al cabo de algunos días, la Policía y los bomberos taparon totalmente los murales, trabajo colectivo de dos días. ¿Por qué? Los artistas aragoneses manifestamos nuestra repulsa ante este hecho, pues creemos que sólo a las personas iba dirigido nuestro trabajo corresponde juzgar si es correcto o no. Asimismo manifestamos nuestra postura de seguir en la misma línea, llevando nuestra aportación a una cultura popular y nuestro trabajo a los barrios populares y sectores menos favorecidos.»

Los artistas aragoneses firman: Pascual Blanco, Ángel María Aransay, Villarrocha, Viejo, R. Enciso, Simón, Enrique Larroy, M. Marteles, J. L. Jiménez, F. Cortés, J. L. Cano, María Carmen Estella, N. Bayo, J. Lasala, S. Abraín, J. Jimeno, M. Encuentra, Encarna López, Valtueño, Eduardo Salarra, G. Villarig, Mercedes Laguéns, Emilio Toore.

**ROYO MORER, «El arte en la calle», en *Andalán*, extra (julio 1975), p. 5**

«A menudo se escribe (incluso desde estas mismas páginas), de la necesidad de cambiar los circuitos habituales de difusión del Arte para así hacerlo llegar a un circuito receptor más amplio, lejano al monopolio burgués del coleccionista y con este propósito han menudeado las ediciones de obra gráfica en un intento de hacer accesible económicamente el arte, sin considerar esta popularización más que del lado económico. El problema a resolver no es tan simple aunque sin duda representa un buen empuje desmitificador de la obra única y derrumba la posibilidad morbosa del goce individual de la obra de arte. Los optimistas acuden enseguida ante estos argumentos a los museos, espejismo burdo de una socialización mal entendida del arte y manipulada por los jerarcas, que se conforma con dar posibilidad de acceso a una élite intelectual o simplemente curiosa y que han convertido los museos en bellos féretros de un arte que agoniza. Todo esto sin entrar en el tejemaneje de las Grandes Galerías que son quienes, en definitiva, manipulan a los artistas, los museos y el arte en general, manipulaciones a menudo encubiertas con visos de filantropía barata. Por fortuna o por desgracia, Zaragoza no «goza» todavía de patronazgos de ese cariz. Naturalmente esto ocasiona que el arte que se cuece y malvive en nuestra ciudad difícilmente trascienda las limitadas fronteras de la localidad y que los elementos que, a pesar de la Ciudad y con un increíble esfuerzo mantienen viva la ilusión de una función artística en Zaragoza, se cansen o se olviden en los pliegues de un mapa olvidado por el centralismo cultural y económico que padecemos, y esto, a su vez, propicia afortunadamente, fenómenos tan espontáneos, trascendentes y emotivos como el que aquí me trae.

Porque es un fenómeno importante el que, a una convocatoria informal, acuden un número considerable de pintores locales a manchar de mil colores, ante la mirada atónita de los enterados y de los simples viandantes (el verdadero pueblo manipulado, demagogizado, inculto?) las tapias, hasta hace poco ignotas e inadvertidas que franquean por un lado el acceso necesario y cotidiano de uno de los barrios obreros más populosos de Zaragoza. No ha hecho falta para esto casi nada: una intencionalidad e interés mutuo sobreentendido, una conformidad municipal (solamente verbal y sus problemas ocasionó) han transformado un paisaje urbano en pocas horas.

Unos pintores desatendidos han agredido la rutina visual de un barrio malformado por el mensaje publicitario (mensaje hábilmente utilizado en esta pintada) y han roto la monotonía de un viaje en autobús al trabajo, y, sin duda, habrán trastocado más de una valoración de la pintura. ¡Qué mal parados saldrán los inevitables ciervos sobre el sofá, pagados en la tienda del oportunista a golpe de horas extras!

Que yo sepa es la primera manifestación de arte auténticamente urbano con el que topa Zaragoza (salvando la nefasta muestra de la calle Alfonso) y que no me vengan los enterados con comparaciones



innecesarias como las Brigadas Urbanas de Violeta Parra y con consideraciones puristas acerca del Arte Colectivo. Es sólo el primer paso, tiempo habrá de todo. Es alentador pensar en un grupo de pintores trabajando por un Barrio con una conciencia común de lo que significa el arte en la calle y en la problemática de la calle y del Barrio. (El grito VIVA SAN ELOY era definitivamente revelador en esos momentos).

Está claro que algo ha pasado en Torrero y que algo está pasando con los pintores. Posiblemente ha sido esta la primera oportunidad que se les ha brindado de adoptar una postura marginal, y ¡hay que ver cómo la han aprovechado!.

Es nuestro deber ciudadano el que esta pintada no quede como singularidad folklórica. Zaragoza y sus barrios están llenos de tapias desasistidas y tenemos un buen número de pintores con verdaderas ganas de cambiarle el color a esta Zaragoza de nuestros pecados.»

«Unos días después de la «pintada» profesional realizada por artistas zaragozanos —muchos de los cuales tienen obras colgadas en importantes museos europeos— y que resultaba una muestra magnífica de arte actual en nuestras calles, un equipo de bomberos, acompañados por dos jeeps de la policía armada, se dedicaron a blanquear y tapar las obras impresas en las tapias del antiguo cuartel de Castillejos. Preguntando el Ayuntamiento —la idea había partido de la Asociación de Cabezas de Familia del barrio Venecia— y la compañía publicitaria concesionaria de estas tapias, ninguna de las dos entidades habían dado órdenes de despintar lo pintado. Sin más, sin pena y sin gloria, el arte desaparecía bajo el brochazo y tente tieso. Menos mal que numerosas máquinas fotográficas captaron el testimonio de un arte vivo, pese a quien pese.»

**J.D.L., «Una iniciativa colectiva de veinte pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 12 de septiembre de 1975, p. 5**

Los pintores zaragozanos empiezan a moverse bajo iniciativas comunes e intenciones colectivas. La labor individualizada —necesaria para que el pintor haga «su» obra— no impide que, frente a determinados proyectos, converja en una misma voluntad de acción. Tal es lo que ahora sucede con una veintena de nuestros artistas locales —ahora son veinte, pero el grupo está abierto—, que han tenido la idea de lanzar quincenalmente y en procedimiento serigráfico, una muestra plástica de cada uno de ellos, con el fin de recaudar dinero —con los beneficios de la venta de estas tiradas serigráficas— para sufragar actividades de tipo colectivo en los barrios y pueblos. Como comienzo de este proyecto, el próximo día quince tendrá lugar la puesta en venta de las dos primeras serigrafías que se han realizado con este fin. Una de ellas, original de Villarrocha, y otra de Ángel Aransay. Serán cincuenta los ejemplares —numerados y firmados— que se tirarán de cada serigrafía. Precio del ejemplar, 350 pesetas. El trabajo serigráfico se hace en un taller artesano de Zaragoza, y es la primera vez que se hace en nuestra ciudad una labor de este tipo. La serigrafía es un procedimiento artesanal, medio mecánico, en el que la obra original se reproduce por medio de una plancha de seda.

La venta de estos ejemplares se hará en diversos establecimientos (Galerías Preciados, Libros, Prisma, Atenas y en distintas librerías), así como en las Asociaciones de Cabezas de Familia. Cada quince días, como hemos dicho, se sacará a la venta una nueva serigrafía. Hacia Navidades se tiene el proyecto de realizar una exposición —posiblemente en la Escuela de Bellas Artes—, en donde se recogerán todas las obras aportadas para esta iniciativa surgida de un grupo de pintores zaragozanos y con un fin de promoción cultural en nuestros barrios y pueblos.

**ANÓNIMO, «El barrio de La Paz y su pintada», en *Andalán*, 1 de noviembre de 1975, p. 19.**

Un grupo de pintores (exactamente el mismo también que hace unos meses) ha irrumpido en un barrio de Zaragoza y ha intentado cambiar en la medida de sus posibilidades la fisonomía urbana de unas de las zonas más degradadas urbanísticamente de nuestra Ciudad. Paradójicamente esta vez los despintados han hecho de despintadores y el local de la Asociación de Cabezas de Familia del Barrio de la Paz, hace poco blanco de la bárbara acción impune de aquellos que ven en la cultura el enemigo público número uno, se vio el pasado día 26 asaltado por el entusiasmo de una veintena de jóvenes pintores ante la mirada complaciente de la gente del barrio y con el correspondiente permiso gubernativo. A destacar el carácter impersonal de la pintada que diferencia ostensiblemente el carácter de ésta con la pasada de Torrero en un intento

de aproximación a la capacidad receptiva de un público alejado de las galerías y cubículos culturales habituales y huérfano de posibilidad de contacto con todo lo que suponga algo más que la habitual diarrea televisiva del Show de Raphael o cualquier otra agresión video-plástica a la que repetidamente son sometidos.

**PUYÓ, Carmen, «Una fórmula de expresión artística a través de la cual la gente comunica sus problemas más inmediatos», en *Heraldo de Aragón*, 7 de diciembre de 1977, p. 5**

«Es una forma también de desmitificar el arte», dice el Colectivo de Artistas Plásticos de Zaragoza

A lo largo de la historia del mundo los seres humanos han sentido la necesidad de expresar sus sentimientos o sus problemas a través de medios escritos como pueden ser las pintadas o los murales. Está comprobado que este fenómeno sociológico aparece con mayor fuerza cuando se dan unas circunstancias sociales, de incomunicación, por ejemplo, que obligan a las personas a buscar formas con que poder exponer a los demás, precisamente esas condiciones que se dan en un momento determinado.

En Zaragoza, en realidad en toda España, la pintada se desarrolló con gran magnitud durante los años de la represión. Sin embargo, la aparición del mural ha sido mucho más tardía, ya que hasta hace dos años no lo habíamos visto en nuestras calles. Fue con motivo de las fiestas paralelas que se hicieron en el barrio de Torrero cuando se conoció por primera vez, al menos desde hace mucho tiempo, este fenómeno. A raíz de esto se reunieron unas veinte personas con el deseo de trabajar la plástica en la calle, y que luego, con el paso de los meses, decantando las posturas, formarían el Colectivo de Artistas Plásticos de Zaragoza, contando con la participación de nueve pintores: Rubén Enciso, Sergio Abraín, José Luis Cano, José Luis Tomás, Carmen Estella, Eduardo Salavera, Enrique Larroy, Concha Orduna y Mariano Viejo.

A este colectivo se deben los murales que hay en algunos de nuestros barrios (la Química, Picarral, la Paz...) y pueblos, en todos los cuales ha quedado plasmado un problema concreto: centrales nucleares, industrias contaminantes... Es por todo esto que hemos hablado con miembros del colectivo para conocer, de la mano de sus autores, lo que podríamos llamar «arte popular».

***Diferencias con el mural político***

—En nuestra ciudad hay también muchos murales que pertenecen a diversos partidos políticos. ¿En qué se diferencian éstos de los que hacéis vosotros?

—Los de los partidos son válidos para su postura, es un grito, algo visceral. Lo nuestro también es una opción de clase, pero no de partido. Estamos comprometidos en la lucha de clases, pero no en la lucha de partido. Además, como profesionales de la plástica, tenemos un compromiso con ella y creemos que, a la par, aportamos un enriquecimiento a la gente.

—¿Os encargan hacer los murales?

—Sí. Normalmente son las asociaciones de cabezas de familia de los barrios las que acuden a nosotros para que les hagamos una pintada. Nos traen la idea, siempre referida a una preocupación concreta de su zona. Con el tema que nos dan hacemos bocetos y luego se los presentamos. Si les gusta el trabajo, lo hacemos.

—¿Siempre están referidos a algún tipo de problemas?

—Sí. La gente tiene problemas y necesita expresarlos. Entonces nos llama. Todos los que hemos hecho hasta ahora estaban dedicados a cuestión que preocupan a un determinado grupo de gente. En Sástago era sobre las centrales nucleares, en la Química sobre la contaminación, y así en todos.

—¿Qué repercusión tiene?

—En principio, cuando lo pintamos muchas personas lo aceptan, bien porque se sienten identificado con él, o porque les gusta; otros, sin embargo, no lo entienden. Por otra parte, su repercusión es grande porque tiene la ventaja de ser algo perdurable, y aunque pase el tiempo, la gente sigue viéndolo en las calles todos los días.

***Desmitificación del arte***

—¿Cuáles son vuestros objetivos?

—Nuestro trabajo en grupo pensamos que debe desembocar en la búsqueda de cauces fáciles para la gente, pero siempre de manera que le conciencie, que le sirva para aprender algo nuevo. Así, explicamos

la labor que realizamos, el sentido que tiene, para que lo comprenda. Es una forma de llegar hasta la cultura popular para enriquecerla, porque, desgraciadamente, en la actualidad las raíces más puras de la cultura del pueblo se han abandonado por la fuerza con que ha actuado contra ellas la publicidad y todo lo comercial.

—¿Qué os planteáis al hacer un mural?

—En ningún momento nos hemos planteado el hacer arte en la calle, únicamente queremos crear un medio de comunicación a través de esa pintada, utilizándolo a la par como forma desmitificadora del arte, hasta que llegue un día en que todos cojan un pincel y se expresen en las paredes.

—¿Habéis hecho otros trabajos en los barrios?

—Sí; además de hacer telones, pegatinas, pintadas, también hicimos exposiciones de cuadros. Sin embargo, descubrimos que era algo que no interesaba a la gente. Venía a la exposición, pero no comprendía el significado de los cuadros, porque no expresaban sus problemas, aquello por lo que se sentían preocupados.

—¿Cuál fue vuestra función en la guardería de El Picarral?

—Fue un trabajo muy interesante. Partiendo de los dibujos que habían hecho los críos hicimos una pintada en la calle. Sólo aumentamos el tamaño, pero la idea y las peculiaridades del dibujo era de los niños. Fue una manera de reivindicar la pintura infantil.

—¿Tiene continuidad el mural?

—Desde luego que la tiene. Poco a poco se irá avanzando, abandonando el panfleto para elaborar nuevas fórmulas.

#### **BURGES, M.<sup>a</sup> Pilar, «Y vamos de murales», en Z-H (Zaragoza Hostelería)**

*No ha sido posible conocer la referencia exacta de este artículo, publicado a comienzos de los ochenta; aún así no nos resistimos a incluir el contenido de estas reflexiones de Pilar Burges sobre la presencia de la pintura mural en la hostelería.*

Cuando el español decide romper el círculo hogareño y escoge para comer, distraerse, charlar o hacer negocios la «barra» de un bar, de una marisquería o el espacio cuadrículado de mesas de un restaurante, está marcando una característica de nuestra época.

Como es lógico el verdadero profesional de hostelería comprende enseguida que para atraer el público a su establecimiento tendrá que conseguir un ambiente adecuado: Aparecen, pues, los asientos cómodos, las luces tamizadas, la confortabilidad y silencio de las moquetas, la limpieza del terrazo y del acero.

Si el hombre de la calle sustituye, cada vez con más frecuencia, su casa por el local público, resulta natural que éste se decore con cuidado y con arte.

Es en el año 1957 cuando en Zaragoza, coincidiendo con el trabajo en nuestra ciudad del gran decorador Ballestín, se introducen las pinturas murales en la decoración de cafeterías, bares y restaurantes. En los abundantes encargos de esos años se perfila una verdadera teoría, perfeccionadas sin cesar, de la aplicación a la hostelería del arte mural. Los gustos del siglo XIX (de los que aún se conservan magníficos ejemplos como el «salón rojo» o el comedor del Centro Mercantil) se rechazan de plano. Ya no se pegan al muro lienzos con paisajes o escenas de género, ni copias de pintores antiguos, sino que el artista pinta la pared directamente, incorporando así a la vida corriente técnicas y procedimientos pictóricos que habían estado reservados durante siglos a los edificios religiosos o civiles de gran categoría.

Por primera vez se planteará el problema de la moda pasajera y la más larga duración de la pintura: El artista hoy debe pensar al hacer un boceto para hostelería que un conjunto decorativo envejece en unos cinco años con lo que el establecimiento será renovado y el aspecto de lo que rodea a su mural, variará. Necesita por tanto partir de una valoración más amplia y avanzada con objeto de que su pintura no quede desfasada en un futuro conjunto decorativo.

Esta característica del mural, su duración hace que un presupuesto que pudo parecer caro al propietario cuando lo aprobó, haya resultado altamente rentable. Dos razones avalan la conveniencia, incluso económica, de la pintura mural:

1.<sup>a</sup> Pasados muy pocos años el local se encuentra revalorizado al tener incorporada la firma de un artista profesional cuya cotización ha subido. Aparece, pues, el concepto de «inversión rentable».

2.<sup>a</sup> La imagen del establecimiento se asocia en la mente del público con el mural, con lo que se refuerza la identificación y categoría del negocio hostelero. Todos recordamos ejemplos: ¿Quién ha olvidado «La Vital» cuyo esplendor económico marcó, durante años, un concepto diferente del «estar y convivir» ciudadanos?

Durante los años 1957, 1958 y 1959 los locales del gremio de hostelería en Zaragoza fueron ejemplo claro de un nuevo estilo, adelantándose nuestra ciudad a muchas grandes capitales. En todo negocio de importancia fue reservada una pared, al menos, para decorarla con un gran mural y se dio el fenómeno de que al enriquecerse con valores plásticos nuevos, los establecimientos zaragozanos consiguieron un «boom» sin precedentes de público.

Como el tema de «el mural en hostelería» presenta características y anécdotas poco conocidas me propongo ir presentándolas en futuros comentarios a fin de que todos consigamos un conocimiento más completo de la tarea que el gremio de hostelería ha realizado dentro, nada menos, que de la cultura de la ciudad.

Hasta pronto, pues.

**MORÓN BUENO, José Ramón, «El arte en la calle: un intento de humanizar la ciudad», en «Artes y Letras» de *Heraldo de Aragón*, 29 de mayo de 1983, p. 6**

Hemos oído hasta la saciedad las peroratas de sociólogos y arquitectos, sobre la urgente necesidad de humanizar nuestras ciudades, víctimas del desarrollo incontrolado motivado por la revolución industrial y que ha hecho que experimenten la más profunda transformación de su historia. Geógrafos y psicólogos han lanzado también sus quejas y soluciones desde perspectivas diferentes. Casi todos coinciden en un hecho: nuestras ciudades son producto de la improvisación, de las llamadas actuaciones urbanísticas urgentes, que han carecido de la más elemental perspectiva temporal y, en consecuencia, las soluciones que se aplicaban quedaban desfasadas al poco tiempo.

Las ciudades crecían. Los urbanistas proyectaban esas sórdidas barriadas, conglomerado de personas, hormigón, asfalto, vehículos... Los espacios verdes eran (son) un lujo, algún lánguido arbolito asomaba perdido en el monótono panorama. Y ahí están como ejemplo en nuestra ciudad los barrios de las Delicias, Las Fuentes, San José o Torrero, reflejo del urbanismo periférico. Conviene recordar al respecto, por la responsabilidad que ello entraña, que el espacio urbano es la proyección de nuestra sociedad, y al mismo tiempo, el marco de la historia que vivimos. Que cada cual saque sus conclusiones.

Trasladándonos ya al presente, cabe preguntarse si la situación ha cambiado realmente y si las soluciones que han planteado los técnicos en la materia dan respuesta a la necesidad de hacer habitable la ciudad. Es obvio que la problemática subsiste, aunque hay una conciencia real del problema y los responsables parecen haberlo asumido. Algo hemos mejorado.

Es en este contexto donde se plantea el hecho de qué hace el artista, qué función desempeña el arte en la misión de humanizar la ciudad. El arte urbano, aquél que tiene como techo el cielo de la urbe, tiene la misión de embellecer a éste y cómo no, sirve como todo auténtico arte, de reflexión sobre la condición humana. Como afirma Ernst Fischer, «el arte permite al hombre comprender la realidad y no sólo le ayuda a soportarla, sino que fortalece su decisión de hacerla más humana, más digna de la humanidad». El arte es, en sí mismo, una realidad social». Y la mejor manera de ser social, es la de que su emplazamiento esté al alcance de todos, sin otros límites que el espacio natural.

Ciñéndonos al caso y ejemplo de nuestra ciudad, veamos qué panorama nos ofrece.

La arquitectura actual en Zaragoza, me refiero a la que se hace desde los últimos 30 años, carece, en general, de imaginación y da la impresión de estar al servicio de intereses que nada tiene que ver con el arquitecto creador. Sin su participación es imposible cualquier intento de humanizar el espacio urbano. Los pintores tienen, hasta cierto punto, una acción más limitada, pero las posibilidades de la pintura exterior mural son inmensas. Todo se reduce, de momento a la realización de algunas pinturas en tapias de precarias condiciones e inminente demolición. Otro problema es el hecho de que nuestra ciudad carece de color: el gris, ese no color anodino, nos invade. La falta de imaginación (que no el pragmatismo) hace que se pinten las farolas, los semáforos, las vallas, barandillas, bancos, postes de todo tipo, cabinas de teléfonos, etcétera, de gris sombrío. Menos mal que los buzones son ya amarillos, los autobuses rojos, las papeleras de diversos colores...

Los escultores tienen un vasto campo de acción en el intento de humanizar la ciudad. El objetivo escultórico transforma su espacio envolvente. Un pedazo de materia consigue la extraña mutación de lo lúdico. No hay que insistir, sin muchas las razones que justifican la necesidad de calor que crea una escultura y sin embargo se olvidan frecuentemente. Uno somero análisis de la escultura urbana de Zaragoza nos lleva a las siguientes conclusiones:

El número de esculturas no es elevado, alrededor de unas 40; se encuentran muy polarizadas en zonas concretas (el eje plaza de España, de Aragón, de Paraíso, con sus ramificaciones, es el principal núcleo, junto al parque Primo de Rivera y plazas aisladas como la del Portillo, El Pilar, San Francisco, etcétera); ausencia prácticamente total en barrios; ausencia en lugares cuyo entorno o posibilidades del mismo, resultan especialmente idóneas, como es el caso de las plazas de San Felipe, Santa Cruz, San Roque, Santo Domingo... las entradas en la ciudad... los parques públicos; gran desigualdad en la calidad artística; la escultura de vanguardia de los años 70 y 80, es escasa y parece ser monopolio de algún artista; predomina la escultura de carácter conmemorativo, siendo muy poca la que tiene una finalidad exclusivamente artística.

El panorama no es, pues, muy aleccionador. Justo es reconocer que en los últimos años, nuestros ediles han dado una mayor importancia a la política cultural y en concreto al hecho artístico: se ha destacado a la música, ballet, teatro, cine, la defensa del Centro Histórico, se han «rescatado» a nuestros escultores, Gargallo, García Condo, se proyectan nuevos museos... Todo ello es meritorio, pero no hay que olvidar el deber inexcusable de embellecer la ciudad, en definitiva, de crear una ambientación idónea en la que el arte esté en la calle. La labor solidaria de los distintos profesionales con competencias en la problemática urbana debería proyectarse sobre este objetivo común, al que de alguna manera todo ciudadano debe de contribuir.

A nuestra ciudad le falta color e imaginación. Ello se resolvería si los arquitectos crearan edificios bellos, los urbanistas organizaran el espacio en función al ciudadano y no de otros intereses, los responsables municipales y la iniciativa privada llenaran de color, murales y esculturas nuestras calles, etcétera. Todos se lo agradeceríamos y, con un poco de suerte, dejaría de ser cierto aquello afirmó Ortega y Gasset, «la mayor parte de los hombres mueren sin haber gozado jamás una auténtica emoción de arte».

**PICOS LAGUNA, «Zaragoza piensa que no existe el color», en *Heraldo de Aragón*, 9 de agosto de 1983, p. 5**

***Juan Martín Trenor, responsable directo de su remodelación, asegura que su intención es «acabar con los tonos grises y sombríos que hay en nuestros centros escolares»***

***«Me duelen las críticas, porque lo que quizás ignoren quienes las hacen es que ya en la antigua Grecia se coloreaban los edificios»***

Dicen que los colores están hechos para los gustos y nunca mejor que ahora para aplicar el dicho. La viva polémica que ha levantado la reciente remodelación del Colegio Nacional Joaquín Costa y su fachada pintada de vivos colores resulta realmente interesante, atrayente y un reto para la Gerencia de Urbanismo de nuestro Ayuntamiento.

El responsable directo, Juan Martín Trenor, jefe de Escuelas del Ayuntamiento y director del plan especial de rehabilitación del casco antiguo, se siente bastante dolido: «Antes nadie se quejaba de las malas condiciones en las que estaba el colegio y ahora, cuando intentamos acabar con todos los desperfectos y realizamos una remodelación total, tanto de su fachada como de las instalaciones, me llueven las críticas. De todas formas, mi idea es acabar con todos los grises y marrones de los colegios, y no pienso abandonarla.»

Lo que para algunos resulta un proyecto atrayente y divertido, para otros no lo es tanto. «La fachada podrían haberla limpiado o pintado en los mismos tonos en los que estaba», aseguran. Sin embargo, esta idea, que puede parecer para ciertos sectores como una locura, no lo es. Martín Trenor nos indicaba que el pintar de fuertes colores un edificio es algo que ya lo hacían los clásicos. Roma y Grecia aparecían llenas de color y de vida e incluso algunas ciudades europeas como Viena, Praga o Lisboa presentan esta característica.

#### ***Una idea elaborada***

«La elección de los colores y su puesta en práctica ha sido muy pensada», dice Martín Trenor. El edificio es de estilo neobarroco, fue levantado en 1929 y mantiene una interpretación particular del llamado neopaladio. Además, por ser una construcción «singular» por sus especiales características y volúmenes



arquitectónicos y también por estar destinado a los niños, cuando Martín Trenor se planteó su remodelación tuvo en cuenta todos estos factores, tomando también influencias de las tendencias actuales de la arquitectura.

«Lo cierto es que recurrí un poco a la historia de la arquitectura. Nada se hizo o planeó al azar o por el gusto de unos colores determinados. Hay ejemplos claros, como los de J. B. Fisher von Erlach en Viena, Bartolomeo Franchesco Rastrelli en San Petersburgo. El empleo de colores más atrevidos, a pesar de la base clásica, se generaliza más a través de los estudios de la Bauhaus y las teorías del color (más objetivas) que realizan Itten y Albers, cuya influencia en todo el movimiento pictórico y arquitectónico neoyorquino es vital. Cabría recordar también a Venturi hasta llegar en cierta medida a los postmodernos.»

Martín Trenor no escatima datos a la hora de explicar el porqué de una elección censurada. «Sólo se fijan en la fachada y sus tonos. Habría que decir que en su interior las mejoras son considerables. Cuando se construyó el colegio no se terminó del todo y nosotros hemos pretendido acabarlo respetando la idea original.»

«No existe el color»

El caso del Joaquín Costa no es un hecho aislado. Otros tres colegios nacionales: San Braulio, Cervantes y San Benito, han sido remozados en su totalidad y se han realizados otros 80 proyectos en pequeños centros. Los gastos se encuentran dentro de presupuestos de años anteriores, en concreto del de 1981.

«Lo peor del caso es que en Zaragoza se tiene la idea de que no existe el color y esto es erróneo; hay cantidad de edificios que lo mantenían, pero que ahora no es visible porque el paso del tiempo lo ha borrado. Por poner ejemplos citaré la fachada neoclásica de La Seo, que era de color amarillo, el Hogar Pignatelli, de un rojo fuerte, o los numerosos edificios funcionalistas de la ciudad que eran también de colores vivos, pero que el volverlos a pintar los han dejado en grises o marrones. Es una pena, porque resta vida a la ciudad y animosidad. Zaragoza se ha convertido en una ciudad triste, todo grises...; pretendo, pues, acabar con ello. La gente piensa que los tonos «tristes» duran más y esto tampoco es cierto. Para acabar con todo esto se tiene que empezar por dar un giro importante a la mentalidad, entonces estos cambios resultarán.»

A pesar de todo lo que asegura Martín Trenor, lo cierto es que el Joaquín Costa no deja de aparecer como un pastel al que le faltan las guindas. Alegría y vida ciertamente que aporta a la calles, y quizá uno de los objetivos, que el edificio se vea, esté conseguido. Que guste o no, esto ya es otra cuestión. La idea, en todo caso, no parece mala.

Juan Martín Trenor insiste en que le entristece mucho las críticas que ha recibido, y en que su idea no es entendida por algunos. Como todo artista, su obra parece «incomprendida».

## **PICOS LAGUNA, «La opinión de los expertos», *Heraldo de Aragón*, 9 de agosto de 1983, p. 5**

Cano: «Ha logrado acabar con el aspecto sombrío del edificio». Antonio Beltrán: «Rompe el entorno». Gay Molins: «Lo encuentro maravilloso».

Que guste o no, lo cierto es que el Joaquín Costa resulta polémico incluso para los entendidos. Para ellos, lo que se consigue, al menos, es alegrar el paseo María Agustín y dejar bien claro que allí se alza un edificio. A manera de representación traemos a estas líneas la opinión de algunos de ellos, dejando claro que la lista podría haber sido mucho más amplia, pero las vacaciones llegan para todos.

José Luis Cano: Pintor zaragozano, ligado directamente a los movimientos culturales de la ciudad. Fue miembro fundador del grupo Azuda-40 y posteriormente con igual categoría formó parte del Colectivo de Artistas Plásticos de Zaragoza. El colectivo trabajó activamente durante la primera mitad de los años setenta, realizando carteles y también murales por encargo de distintas asociaciones. Aglutinaba a una decena de artistas locales empeñados en establecer una relación diferente entre el artista y la sociedad. Su opinión es la siguiente: «No sé si está bien o no. Es una idea muy loca. Me gusta lo disparatado que es; es como una barraca de feria, muy divertido. Ya en un plano estético más serio, a ciencia cierta, no sé muy bien si me gusta o no. En cualquier caso, se ha logrado acabar con el aspecto tan sombrío que presentaba el edificio».

Antonio Beltrán Martínez: Decano de la Facultad de Filosofía y Letras y catedrático de prehistoria de la misma. Es miembro de la Comisión Provincial del Patrimonio, encargado de supervisar todos los trabajos en los monumentos artísticos de Zaragoza. «Cuando tocamos el tema en la reunión del Patrimonio, la opinión general fue de que no encajaba el entorno. Era algo «anómalo». Sin entrar en la calidad o no, diría que no

tiene nada que ver con él y que, belleza aparte, rompe en exceso con el entorno urbanístico. No estoy convencido de que esté muy bien.»

Jorge Gay Molins: es el último artista aragonés residente en la Academia Española en Roma, donde permaneció por espacio de tres temporadas. Es uno de los pocos pintores aragoneses que han participado en colectivos nacionales de la categoría del Salón de los 16 y de la Preliminar. La ciudad como entorno vital forma parte de la temática de su obra. «Lo encuentro maravilloso. Me encanta y gusta muchísimo. Ya era hora de que por fin se pintara un edificio valientemente. La verdad es que yo pintaría muchos más, si quieres no con esos colores tan vivos, pero sí dentro de la misma línea. Es una forma muy atractiva de revivir el entorno ciudadano y, sobre todo, muy interesante artísticamente. Además, cuando menos, alegra la vida; se acaba con los edificios grises y se da color a la calle, anima a la ciudad. Intentaría pintar de manera similar los más edificios posibles.»

**GARCÍA BANDRÉS, Luis José, «Jorge Gay Molins», en *Heraldo de Aragón*, 17 de noviembre de 1983, p.15**

Dentro de esta crónica de siete días, que sólo pretende informar, aparecerá desde hoy una sección que, con el mismo talante, le dirá, gráfica y literariamente, cuál es el último trabajo de algunos pintores aragoneses más significativos. Las especiales características de esas obras o el alejamiento del artista de las exposiciones justificarán su presencia.

Y lo último de Jorge Gay es un gran dibujo —grande en muchos conceptos—, que mide 5 por 2'40 metros. Ahí lo ven ustedes. Aún no está terminado. Jorge lo comenzó en junio y necesitará por lo menos dos meses para acabarlo. La obra será parte de la exposición del artista en Valencia, abril del 84, en la sala que la CAZAR va a inaugurar en la capital levantina a finales de año.

El título del dibujo de Gay es «El hombre que fumaba «Ideales» a la luz de las estrellas». De ideales va el asunto, cuya realización mantiene la misma atmósfera de otras obras, de menor dimensión, del pintor. De ideales, de resumen, de autoconfesión. Está realizado sobre papel de embalar especial color sepia, con grafito, carboncillo, acuarela, tinta, pastel y carb-ot-hello. El color apenas matiza algunos toques de luz. El cielo de la parte superior también irá a color. En la izquierda falta aún un globo aerostático del que se irán desprendiendo esas estrellas que dan luz al fumador de «Ideales». En la foto que acompaña a estas líneas aparecen parcialmente cuatro de los cinco paneles que componen esta importante obra de Gay. La habitación de su estudio apenas da para toda la composición. Junto con esta obra, la muestra de Valencia contará con otros siete trabajos de menor tamaño. Quizás, si el tiempo no lo impide, y las burocracias siguen su marcha, pronto tengamos la suerte de ver una obra del pintor aragonés, último becado en la Academia Española de Roma, en una fachada de un edificio público al que, desde luego, no le caería nada mal la contribución artística de Gay Molins.

**DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., «Jorge Gay y “El hombre que fumaba ideales”», en *Heraldo de Aragón*, 30 de septiembre de 1984, p. 27**

La presentación de esta obra del artista zaragozano (más los bocetos y un video) tendrá lugar el próximo día 2, en el Colegio de Arquitectos

Todo surgió a raíz de una frase, «El hombre que fumaba Ideales» (que el pintor, reafirma, reafirma totalmente, la connotación literaria de sus obras), y de la voluntad recuperadora de un objeto que tiene vínculo muy estrecho con años pasados, un paquete de «Ideales», aquellos cigarrillos predesarrollistas que a falta de mejor calidad tenían un nombre superior.

Así puede nacer un cuadro, así nació este cuadro. De una connotación literaria, de un elemento formal, que poco a poco se van enriqueciendo, desarrollando, hasta constituir ese «pedazo de sueño» de 5'10 por 2'50 metros que firma un real artista llamado Jorge Gay y que los zaragozanos, sus paisanos, vamos a poder contemplar a partir del próximo 2 de octubre en el patio del Colegio de Arquitectos junto a doce o doce más uno (que el pintor es supersticioso) bocetos de la obra, y junto a un vídeo que sobre la obra y el pintor han realizado Gonzalo de Diego y J.A. Jarque, y que comentará Joaquín Aranda.

### ***Clásico, eurítmico***

«Ese paquete de «Ideales» —dice Gay— es un elemento formal que tomo de referencia popular para reconocer un elemento antiguo que creo que hay en la obra, algo así como la recuperación neoclásica de los temas con el entusiasmo por la perfección del mundo clásico. No es que de los años de los «Ideales» se pueda hablar en términos de perfección, pero en la breve perspectiva histórica que tengo ese paquete de «Ideales» hace referencia a un pasado, que es el mío, y su recuperación la hago con el mismo talante filosófico que tuvieron los del XVIII con los clásicos.»

Jorge Gay se califica a sí mismo de clásico, muy clásico, eurítmico, que precisa que la composición esté cerrada, las masas compensadas. De ahí la amplitud del cuadro, surgida de una necesidad estética y que incluso pudo ser mayor, un metro más, aunque al final pudo resolverlo y dejarlo en su tamaño actual y definitivo. «El sentido conceptual de la obra tiene connotaciones clásicas. Que lo que yo hago lo hayan hecho ya los demás me importa poco. Lo que me interesa es hacerlo bien. El vínculo conceptual de un cuadro debe resolverlo uno mismo y lo resuelves como puedes.»

### ***Cinco minutos de musa***

En su crecimiento desde aquellos gérmenes originarios hay una serie de sugerencias, de motivos vividos que se van integrando en el cuadro. Por ejemplo, la necesidad de un homenaje a su padre (recientemente fallecido, aunque aún pudo llegar a ver el cuadro), con el que Jorge Gay aprendió a pintar en sus veranos infantiles de La Codoñera, un pueblo que el pintor reconocer como de capital importancia para él, con su paisaje pseudoárido, de olivos y almendros, un poco griego, mediterráneo... Y el pintor recuerda a Menorca, «un trozo del Bajo Aragón puesto en el mar».

El cuadro empieza a proyectarse en el año 82. «Cuando me prende una idea, no la dejo por nada del mundo. Cualquier circunstancia que ocurre en mi vida sé que va a poder tener cabida en mi obra. He llegado a cierta confianza en mí y lo que pienso que va a air bien dentro de la obra entrará como sea. Mientras realizo un cuadro pienso sobre él con una dedicación absoluta.» Una dedicación que ha comprendido, por ejemplo, buscar caballos y vacas, cosa nada fácil en estos tiempos, y trabajar sin descanso desde el verano del 83 a abril de este año, porque «la musa son cinco minutos cada medio año, y lo demás, trabajo». Un trabajo que, concluido, aporta «una única satisfacción: que lo has hecho. No hay más satisfacción. Piensas que hay que hacer una cosa y la haces. Lo demás es cuento y... literatura.»

### ***Un pintor que no inventa***

«El hombre que fumaba Ideales», pese a su singularidad, es una obra coherente con todo el anterior trabajo de Jorge Gay, donde el dibujo, en muy varia técnica mixta, se enseñoorea en su minuciosidad y acabamiento, enfrentado a un concepto de lo Ideal y lo Sublime, el paradigma de un sueño. «En un determinado momento dejé de pintar con óleo porque precisaba de un concepto más puro, más fiel a la forma y esto me lo daba el dibujo. Fue el resultado de la necesidad de hacer una pintura más consecuente con lo que pensaba. En pintura habría acabado en la abstracción y no me apetecía. Lo que me apetecía y apetece es ir a la pintura enriqueciendo sensualmente la línea.»

Jorge Gay resume la cuestión: «Soy un pintor que, gracias a Dios, no inventa nada». Lo que para él, frente a nuestra sugerencia, no significa la muerte de la pintura. «La necesidad de expresarse con la pintura jamás podrá morir. Hoy, con los medios que existen, sería absurdo hacer un mundo de imágenes como hasta el comienzo del siglo xx se ha hecho, por necesidad de romper con los contenidos literarios. La fotografía y el cine acaban con esta necesidad. A mi sólo me apetece recuperar, para que duren lo que puedan durar, hasta que se caiga la bomba H o la que sea. Es decir, que la pintura no ha muerto, aunque se empeñen en decirlo. Al menos, mientras yo tenga ganas de volver a mi estudio y llenar una tela... la pintura no habrá muerto.»

### ***Un vídeo sobre la obra***

Con motivo de la presentación de «El hombre que fumaba Ideales», en el Colegio de Arquitectos (a cambio del más íntimo «vernissage» que Gay quería hacer para sus amigos, en su estudio, y que por falta de espacio para atenderlos hubo de rechazar), será proyectado un vídeo que sobre la realización de esta obra ha sido hecho a instancias de Gonzalo de Diego, que pone el texto, con filmación de J.A. Jarque y música de fondo de Ravel y Beethoven. Son 14'4 minutos de filmación, de los que diez se dedican al cuadro y el resto a presentarnos al autor en otro enclave capital en su vida: el Hogar Pignatelli, donde su padre trabajaba y

donde él nació y pasó su infancia y juventud. Jorge Gay, en esas imágenes, recorre aquellos lugares «que resumen mi infancia y que pretenden explicar, desde el punto de vista zaragozano, que es lo que han fertilizado en mí y que han dado lugar a este cuadro». Las imágenes nos llevan a la iglesia, donde se hace transcurrir la realización de la obra, y concluyen, tras el recorrido visual por el cuadro, con un juego del pintor con el perro del último habitante del Hogar, su veterano cuidador el señor Bellostas.

«El vídeo tiene una finalidad didáctica y se piensa ofrecerlo a instituciones, colegios, etcétera. Es pedagógico por su imagen y por la actividad que desarrolla, la de un pintor, que puede despertar intereses vocacionales. Creo que ha quedado bien y tengo que agradecer tanto a Gonzalo de Diego como a José A. Jarque su confianza y la profesionalidad de su trabajo. También mi gratitud a Andamios Zaragoza, que han conseguido que el cuadro quede exento en su colocación en el patio del Colegio de Arquitectos, tarea nada fácil.» Queda sólo una cosa: recomendarles vivamente una visita al Colegio de Arquitectos. Verán lo que puede surgir, cuando el arte anda por medio, de una connotación literaria y de un elemento formal, o por decirlo más sencillamente, de una frase y de un paquete de «Ideales», aquellos que fumábamos... Gay fuma a hora rubio nacional.»

**GARCÍA BANDRÉS, «Cano pinta en el palacio de los Argillo», en *Heraldo de Aragón*, 25 de noviembre de 1984, p. 23**

«José Luis Cano anda desde marzo con «La Eneida» a cuestas, subiendo y bajando por el mecanotubo que cuatro metros arriba lo transporta hasta el friso donde están los dioses, Eneas, las sibilas y Virgilio. Todo eso sucede en los cien metros cuadrados de pintura que integran la superficie del citado friso, en la sala principal del palacio de los Argillo. Ya le falta poco y es posible que esta próxima semana la obra quede concluida.

El tema fue propuesto por el arquitecto y restaurador Ángel Peropadre y tiene su porqué. «La Eneida» fue dedicada a Augusto y Augusto fue el fundador de la ciudad. Todo claro. La sala en cuestión, en la que han respetado totalmente los elementos decorativos que la configuraban, ocupa el piso principal y exteriormente corresponde a los tres balcones. Se destinará a sala de conferencias, exposiciones temporales y recitales cuando muy pronto el palacio de los Argillo pase a ser museo-fundación Pablo Gargallo. La pintura sobre panel de 2'15 metros de altura, atornillado a un bastidor, desarrolla cuatro temas en las esquinas de la estancia mientras que los espacios centrales de los tramos longitudinales están ocupados por dioses, sibilas y Virgilio. Estilísticamente esta obra de Cano se emparenta directamente con su última etapa figurativa, que pudimos contemplar en la exposición individual de la Luzán.

Y allí andan los gremios, en el palacio, metiendo prisa al pintor, pues según expreso deseo del alcalde, todo el edificio tiene que estar en condiciones para el día 28 de diciembre, fecha en la que se cumple el cincuenta aniversario de la muerte de Pablo Gargallo.

Poco menos de tres años han pasado desde que muy expresamente la Alcaldía decidiera ponerse en contacto con la hija del escultor, Pierrette, quien a su vez había hecho el generoso ofrecimiento de donar a la ciudad, mediante una fundación, las obras que poseía de su padre. El palacio de los Argillo será un pequeño pero bello y visitable museo, modélico en el aprovechamiento de los espacios. El caserón, por la mutilación sufrida a lo largo de su historia, tiene menos capacidad que la prometida por los imponentes fachada, patio y escalera. Dos caballo, también obra de caballo, refundición de los moldes existentes en Barcelona, serán situados ante la fachada. En el centro del patio, por fin, «El profeta. Y en el friso «La Eneida» según José Luis Cano. Como verán, es el momento de las grandes obras para los artistas aragoneses.»

**GARCÍA BANDRÉS, «Las instituciones y los artistas», en *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero de 1985, p. 23**

Tanto en la Diputación General de Aragón como en las Cortes de Aragón se respiran aires de traslado. Hablar de futuro y de instalaciones es necesariamente referirse al Pignatelli y a la Aljafería, que serán sedes, total y parcialmente en lo que a utilización del espacio se refiere, de los dos organismos autonómicos. Y en ese futuro y en ese traslado se «cuenta» con los artistas aragoneses. No será a gusto de todos, pero se «cuenta». Lo más próximo, lo inmediato y lo que, a la vez, más ilusiones comporta es todo lo relacionado con el

Pignatelli. Con todas las reservas, quiero comentar que existe, al menos, la voluntad, el estudio, la posibilidad, el anteproyecto del anteproyecto de trasladar allí el Museo de Bellas Artes. El actual edificio de la plaza de los Sitios, en ese hipotético caso, sería única y exclusivamente destinado a arqueología.

Pero Pignatelli y proximidad tienen otro matiz. Esta misma semana conocerá la inauguración de una muestra en la que se ofrecen los trabajos que la Diputación General de Aragón encargó a un grupo de artistas aragoneses. Los trabajos son «propuestas» orientadas al embellecimiento y equipamiento artístico del edificio. Un libro del Pignatelli, unos planos de las zonas de actuación y las explicaciones en distintas reuniones fueron las «pistas» entregadas para que cada uno tuviera la libertad suficiente a la hora de proponer soluciones estéticas. Desde modos y maneras de resolver las fachadas o los patios interiores, hasta la escultura o el mural en los 29 trabajos, hay de todo. 29 trabajos de otros tantos artistas cuyos nombres son los siguientes: José María de Lecea, Ángel Aransay, Maribel Lorén, Ignacio Mayayo, Paco Simón, Antonio Casedas, José María Martínez Tendero, Andrés Galdeano, José Gonzalvo, Samuel Aznar, Andrés Sánchez, Eugenio Estrada, Enrique Trullenque, Francisco García Torcal, Pedro Giralt, Julio Senac, Javier Sauras, Sergio Abraín, Alberto Carrera Blecua, Julia Dorado, Alberto Duce, Alejandro Molina, Francisco Rallo, Antonio Fernández Molina, Zacarías Pellicer, Ángel Arrudi, Fernando Navarro, Rubén Enciso, Natalio Bayo, José Baqué Ximénez y Virgilio Albiac.

Cada proyecto se ha pagado a 100.000 pesetas sin que signifique nada el que figuren en la exposición. La última palabra la tiene el equipo técnico, que puede aprovechar o no algunas de las sugerencias, aunque bien pudiera ser que la posible colaboración de alguno de los nombres citados, a tenor de lo «demostrado» en los trabajos, fuera en un terreno diferente. Para llegar a esa selección de nombres hubo diversas reuniones y en ella intervino una comisión representativa de sectores y entidades relacionadas con el arte.

Cuando menos, la Diputación General de Aragón se encuentra con esos tres millones gastados, con algunas obras de artistas aragoneses, si bien a nivel de bocetos en el mejor de los casos. Pero hay otra inversión que me parece más importante: el intento de vincular a los artistas con una obra realmente de envergadura. Era la primera vez, lo que necesariamente ha tenido que añadir dificultades a la ya de por sí difícil «reconversión artística». Con que entre las 30 propuestas hubiera 10 de interés, sería suficiente. Y sería conveniente que el ejemplo cundiera, limando las imperfecciones que en esta ocasión pudo haber. Nadie pinta una obra maestra la primera vez. Menos cuando el esfuerzo es colectivo.

Mientras, la Diputación General de Aragón poco a poco va ampliando su pinacoteca. Lo último, aunque no reciente, fue la adquisición por 600.000 pesetas de dos obras de Luis Berdejo Elipe. Dos obras de gran formato (2'40 por 1'97 y 2'37 por 2'16 metros), pertenecientes a la última época del pintor aragonés. La primera de ellas figura en el despacho de Santiago Marraco. Un Ruizanglada, también gran formato, es la otra obra que igualmente conoce todos los secretos políticos del presidente. Este Ruizanglada es ya «veterano» en la casa. Por los distintos hay igualmente obras de: José María Escacho, Juan Baldellou, José María Blasco Valtueña, Ricardo Lucas, Manuel Marteles, Fernando Cortés, Antonio Cásedas, Mariano Viejo, José Esparcia, Luis Esteban, Francisco San José, Gregorio Ruiz, Ángel Maturen, Joaquín Jimeno, Iris Lázaro, Carmelo Ramos Rebullida, José Luis Lasala y de Darío Villalba, cuadro recientemente donado por el pintor para un Museo Aragonés de Arte Contemporáneo. Como verán, un listado bien variopinto en el que se pueden adivinar «vías de acceso», vías anteriores a la actual etapa socialista de la Diputación General de Aragón.

### **Activas Cortes**

Pero donde realmente están que lo «tiran», y parece bien, es en las Cortes de Aragón. Si los «ahorros» de cada ejercicio dan de sí, se seguirá una línea de adquisiciones, la cual en casi una «tacada» ha llenado de cuadros el breve espacio de la sede del legislativo aragonés. Las compras se destinan preferentemente a la obra de artistas regionales y también, de alguna forma, la institución se relaciona con las galerías de arte de la ciudad, lo que tampoco está nada mal. Una veintena de cuadros, así como alguna cerámica, han sido adquiridas desde noviembre hasta estas fechas, engrosando una colección integrada hasta este momento y casi de manera exclusiva por obra gráfica de artistas foráneos y propios.

El montante de lo gastado últimamente, según cálculos propios, superará los cuatro millones de pesetas. La relación nominal es la siguiente: Salvador Victoria (2), José Beulas (2), Antonio Fortún (2), Pascual Blanco (3), José Orús, Santiago Lagunas (2), José Luis Cano, José Luis Lasala (2), José Manuel Broto, Pedro



Giralt, Julia Dorado, Natalio Bayo, Ferrer Millán y Fidel Ferrando. La gran mayoría de los pintores que figuras con más de un cuadro es porque el otro ha sido donando o bien dejado en depósito a la vista de próximas exposiciones. Particularmente acertada parece la compra de una excelente obra de Lagunas, «Los barcos» (1948), único cuadro en la antesala del despacho del presidente, Antonio Embid. La fuerza de la pintura de Lagunas encaja perfectamente en un entonado marco en grises y beige pálido. La decoración de estas dos dependencias, sin duda lo mejor de todas las instalaciones autonómicas, incluida Diputación General de Aragón, se debe a José Félix Méndez, quien trabaja en la Consejería de Cultura de la D.G.A., y quien, al parecer, ha asesorado las compras de las Cortes. En general, todas las obras adquiridas son de gran formato y han figurado en exposiciones recientes de los artistas nombrados. Y con los cuadros en depósito volvemos al mismo nombre, Santiago Lagunas. La obra está fechada en el 80 y directamente emparentada con su labor en Pórtico. Asimismo hay un Broto, propiedad de la Diputación General, que posiblemente vaya a ser limpiado, un broto de cuando el artista aragonés hacía figuración.

Entre 100.000 y 300.000 pesetas se han pagado por las obras de los artistas residentes en Zaragoza. La mayoría de ellos hizo un pequeño «descuento».

Por lo que se refiere a la obra gráfica, están las firmas de Sempere, Saura, Guinovart, Clavé, un interesantísimo Manolo Valdés, Lucio Muñoz y Manolo Lahoz.

Como habrán visto, las adquisiciones van por fechas y grupos, centrándose esta primera, de manera preferente, en algunos nombres del Azuda-40. Y también en las Cortes se sueña con la Aljafería, donde los cuadros encontrarán el marco adecuado que ahora no tienen la mayoría de ellos. Imaginen lo que es encontrarse en un pasillo no excesivamente ancho, frente a frente, un Natalio Bayo («San Jorge y dama») con una «Leda más cisne», de Giralt.

Próximamente el presidente de las Cortes, Antonio Embid, se reunirá con los artistas para agradecerles su colaboración; ya saben, «descuento» y donaciones. Algunos han cobrado ya; otros, no.

### **GARCÍA BANDRÉS, «Las Cortes y la cultura», en *Heraldo de Aragón*, 3 de marzo de 1985, p. 27**

El pasado viernes, Antonio Embid, presidente de las Cortes aragonesas, recibía en la sede provisional del órgano autonómico a un grupo de artistas, galeristas, críticos, así como diversas personalidades relacionadas con la cultura aragonesa. La reunión no tuvo nada que ver con esos happenings político-fotográficos con los que nuestros mandamases quieren demostrar lo al tanto que están y lo progres que son al reunirse con la «intelectualidad». Allí, en los salones de la calle de San Jorge, los invitados no estaban para formar parte de ninguna comparsa, ni poner su nombre o rostro, más o menos famoso, al servicio de nada que no fuera la cultura.

No se trataba de reunirse por reunirse, sino de reunirse para presentar y agradecer. Para presentar el inicio de la colección de arte de las Cortes, para agradecer a los artistas el ser y estar en Aragón.

El Presidente hizo una clara disección de las diversas caras de la cultura, al mismo tiempo que defendía una cultura de elite como motor de cambio de una sociedad a la que no se puede engañar ni mermar en sus aspiraciones.

La intervención de Antonio Embid se detuvo en todos y cada uno de los artistas representados hasta el momento —las adquisiciones seguirán ampliando así esa colección de arte—, glosando la obra concreta que de cada pintor figura ya en las paredes de esa sede provisional, y cuya relación completa les ofrecimos hace algunas semanas.

Estas fueron las palabras del presidente para la obra, por ejemplo, de Cano, Bayo, Fortún, Giralt, Broto, Blanco, Julia Dorado... «La dama misteriosa, sin rostro, de Cano, nos hace meditar, avivar el ingenio a la búsqueda de la falta, de lo por descubrir, a los miembros de la mesa y de la junta de portavoces cuando nos dirigimos al trabajo de todos los lunes. Natalio Bayo nos permite sonreír ante nuestros sagrados patrones y desear mejor suerte a la doncella, resignada y a la vez insinuante. Fortún intranquiliza el ánimo de los cansados diputados y de los sorprendidos visitantes arrojándonos en medio del rojo y el negro violentos. Giralt invita a la sagrada pereza, al extensis voluptuoso, lo que siempre es de agradecer en un mundo de crispaciones. ¡Qué Leda más hermosa! Pascual Blanco permite reflexionar sobre la filigrana, sobre el valor de lo bien acabado, invita a aguzar el ingenio de la enmienda, a encontrar la mejor forma de cabalgar intelectualmente sobre una ley. ... Julia Dorado, al margen de grupos, nos su-

merge en un mundo genético pero tremendamente cálido y atrayente. Broto, más joven todavía que los Azuda, es el recuerdo permanente de Goya y la búsqueda y provocación constante de mil nuevas sensaciones...»

**J. F., «El gobierno aragonés inicia un programa cultural de “arte en la calle”», en *Heraldo de Aragón*, 1 de abril de 1986, p. 3.**

Durante los días 12 y 13 de abril, pintura, música, fotografía y vídeo se darán cita en seis localidades de la región.

Seis localidades aragonesas —las tres capitales de provincia, más Tauste, Alcañiz y Fraga— serán escenario los días 12 y 13 de abril de un programa de «Arte en la calle», organizado por el Departamento de Cultura del Gobierno regional. Durante esos días, sesenta vallas publicitarias se convertirán en soporte de la pintura realizada en vivo por más de veinte artistas plásticos de la comunidad autónoma, a quienes acompañarán durante su trabajo agrupaciones y solistas musicales con actuaciones en directo.

En algunas vallas publicitarias de Zaragoza, Huesca, Teruel, Alcañiz, Fraga y Tauste ha aparecido estos días un mensaje de la Diputación General de Aragón con la denominación de «Arte en la calle». El mensaje forma parte de un programa de difusión artística, que tendrá su máxima expresión los días 12 y 13 de abril, cuando más de veinte artistas aragoneses realizarán un trabajo pintura en vivo. Su objetivo es la recuperación de espacios no habituales para el disfrute de ciudadanos y la promoción nacional de los pintores de nuestra región.

***Sesenta vallas***

Para llevar a cabo esta actividad, el ejecutivo autónomo ha contratado alrededor de sesenta vallas publicitarias —la mayor parte en Zaragoza—, de las que treinta y cinco estarán ilustradas con una serigrafía del «Quitasol», de Francisco de Goya. En el resto, y durante los días mencionados, autores de la región realizarán una muestra de «pintura en vivo», acompañados durante sus trabajos por otras manifestaciones culturales, como actuaciones musicales en directo, fotografía y vídeo.

La Diputación General de Aragón considera que más de trescientas mil personas pueden contemplar durante este mes de abril el programa de «Arte en la calle», en el que participarán unas doscientas personas, entre fotógrafos, equipos de vídeo, grupos de música y pintores. Habrá, además, una comisión integrada por críticos, profesores de Universidad y profesionales, que será la encargada de seleccionar a los participantes en la muestra de arte vivo.

***Promoción cultural***

Fuentes del Departamento de Cultura y Educación de la Diputación General de Aragón señalaron ayer a este periódico que es la primera vez que se pone en marcha un programa cultural integrado de estas características, y aseguraron que el mismo va a tener un indudable papel en la promoción nacional de artistas de la región, porque se va a ofrecer a otras comunidades autónomas y porque están prácticamente ultimados diversos acuerdos con Televisión Española para su difusión, especialmente a través del programa «Metrópolis».

En Zaragoza capital, la muestra de arte vivo se realizará en veinte vallas distribuidas por diversos puntos de la ciudad: en la vía César Augusto habrá cinco vallas dedicadas a ese fin, y otras cinco en la plaza del Emperador Carlos V, junto a la Feria de Muestras. El Coso albergará otras cinco, dos de ellas junto a la Audiencia. El paseo de Sagasta acogerá dos, y el camino de las Torres, junto a los Agustinos, tres.

**REDACCIÓN, «Malestar entre los pintores que participan en la muestra de arte en la calle», en *Heraldo de Aragón*, 12 de abril de 1986, p. 5.**

Seis localidades aragonesas acogen este fin de semana una campaña de pintura y música en vivo organizada por la D.G.A.

Algunos pintores aragoneses de los convocados por la Diputación General de Aragón para participar en la campaña «Arte en la calle», que se celebrará hoy y mañana en varias poblaciones aragonesas, podrían realizar un «plante» y no trabajar en las vallas publicitarias tal y como estaba previsto. Los artistas citados manifestaron su malestar con la Consejería de Cultura, promotora de la actividad, por el diferente trato económico que han recibido cada uno de los convocados y que oscila entre un máximo de cien mil pesetas y

cantidades simbólicas, además de no haber formalizado ningún tipo de contrato por escrito entre ellos y la institución organizadora, aunque manifestaron que confiaban en la palabra dada.

Por ello afirmaban que hoy comparecerían ante las vallas que les han sido asignadas y, dependiendo de la actitud que adopte la Diputación General de Aragón, acometerán o no la realización de su obra. En la tarde de ayer, los responsables de la Consejería de Cultura mantuvieron una reunión con varios artistas para acercar posiciones. Esta redacción intentó entrar en contacto, sin éxito, con los organizadores, para contras-  
tar la versión de los artistas. Los pintores de Huesca, por su parte, no estaban más contentos, ya que declararon a este periódico que con ellos ni siquiera se ha hablado de dinero y que las vallas preparadas al efecto en la capital altoaragonesa no reunían las condiciones mínimas exigibles.

### ***Más de doscientos artistas***

En la campaña «Arte en la calle», que se desarrollará sobre todo este fin de semana, estaba prevista la asistencia de unos 250 artistas, entre pintores, músicos, actores, fotógrafos y videógrafos. Con esta actuación se pretende acercar la creación artística a los ciudadanos de Zaragoza, Huesca, Teruel, Tauste, Fraga y Alcañiz.

Si por fin no hay problemas, a lo largo de dos días, los artistas realizarán sus obras en vivo.

Los pintores ilustrarán en directo más de veinticinco vallas, mientras que grupos musicales ofrecerán conciertos en los mismos lugares y los artistas de la fotografía y la imagen captarán «in situ» la actividad.

### ***Cambiar el paisaje urbano***

En esta campaña, con la que se persigue «cambiar el paisaje urbano» utilizando las vallas publicitarias como soporte para la obra pictórica y las aceras como escenario, estaba presente la participación de los pintores Juan José Vera, José Luis Lasala, Pedro Giralt, Julia Dorado, José Luis Cano, Natalio Bayo, Fernando Cortés, Paco Rallo, Rubén Enciso, Enrique Larroy, Eduardo Salavera, Ángel Aransay, Emilio Abanto, J.R. Sotomayor, Pepe Cerdá, Emilio de Arce, Maribel Lorén, Eugenio Estrada y Jesús Pérez Bondía.

En Zaragoza, el grupo musical Acretea Anemosa actuará a las doce de esta noche en las vallas ubicadas en Sagasta. Además, en éstas y en las situadas en César Augusto, junto al cine Fleta, en la confluencia de esta avenida con el Coso, en esta misma calle a la altura de los números 78-82 y en el camino de las Torres-plaza de Albert Schweitzer actuarán el Cuarteto de Cuerda de Zaragoza, la Coral de Zaragoza, dos acordeonistas, la Orquesta de Cámara Ciudad de Zaragoza y el grupo Jazz Fussion.

### ***Un mes de exposición***

Las principales concentraciones de artistas que convertirán unas 25 vallas publicitarias de Zaragoza en soporte artístico vivo serán entre las 12 y las 14,30 horas y las 17 y 19, tanto del sábado como del domingo. Durante estas horas realizarán las obras que permanecerán expuestas al menos durante un mes, como si de un museo abierto se tratara.

## **REDACCIÓN, «Cien mil pesetas para cada pintor», en *Heraldo de Aragón*, 27 de abril de 1986, p. 5**

Cien mil pesetas pagará la Diputación General a cada uno de los pintores que participaron en «Arte en la calle», movida institucional autonómica que en el fin de semana del 12 y 13 de este mes trató de llevar a las calles de algunas poblaciones aragonesas las modificaciones de un grupo de artistas regionales, entre los que figuraban, junto a los pintores, músicos, artistas de teatro y fotógrafos.

En el comienzo de esta semana, desde la dirección de Acción Cultural de la Diputación General de Aragón se pusieron en contacto con distintos pintores para conocer el número de la cuenta corriente en la que se podían efectuar los ingresos, sin que en muchos casos se especificase la cantidad. Según todos los datos serán 100.000 pesetas lo que se pague a por cada una de las vallas.

La posible ausencia de retribuciones por parte de la Diputación General de Aragón fue uno de los puntos más conflictivos a la hora de acordar la colaboración del colectivo de artistas plásticos, quienes justamente exigían una contrapartida.

«Arte en la calle», aunque llegó a diversas localidades de las tres provincias aragonesas, centró el grueso de sus efectivos en Zaragoza. En cuatro puntos céntricos de la ciudad había dispuestas una veintena de vallas publicitarias sobre las que trabajaron otros tantos pintores, representativos de los movimientos artísticos del arte aragonés durante los últimos 25 años. Grupo Escuela de Zaragoza, Azuda-40, Grupo Forma, Colectivo

de Artistas Plásticos y Zotall figuran en «Arte en la calle» por medio de algunos de sus componentes. Mientras los pintores cubrían la superficie de las vallas, diversos músicos, a pie de obra, intentaban poner en contrapunto musical a la acción. El mal tiempo restó indudablemente trascendencia a la actividad. De momento, las vallas siguen en pie y pueden contemplarlas en: camino de las Torres, junto a Agustinos; frente al Corona de Aragón, en vía César Augusto; en la esquina de vía Cesar Augusto y Coso, esquina calle Santa Catalina.

**ANÓNIMO, «El Centro Histórico comienza a cambiar de fisonomía», en *Heraldo de Aragón*, 18 de octubre de 1986**

***Setenta y seis millones se invierten en pintura de fachadas dentro de un amplio programa de rehabilitación***

La pequeña plaza del Rosario, en la Margen Izquierda, junto a la calle Villacampa, está cambiando de fisonomía gracias a una operación de pintura de fachadas que realiza el Ayuntamiento de Zaragoza. Esta actuación, que se ampliará a otras plazas y espacios de la ciudad, es un complemento del programa municipal de rehabilitación del Centro Histórico de la ciudad, cuyo principal impulso vendrá de la mano de una sociedad mixta que se espera quede constituida en el mes de noviembre. La agilización en la resolución de los problemas que crea a la construcción el hallazgo de restos arqueológicos y el fomento de la iniciativa privada mediante ayudas fiscales específicas completan el marco general de intervención en el Casco Viejo, cuya recuperación es posible.

Los primeros resultados en la pintura de fachadas pueden contemplarse ya en la plaza del Rosario, un pequeño espacio urbano que está cambiando rápidamente de fisonomía con el tratamiento que se le está dando, y que será el mismo que reciban otros edificios de la ciudad. La actuación municipal consiste en el arreglo y pintado de fachadas y en la limpieza y reparación de aquellas que son de ladrillo caravista. Incluso los medianiles que van a permanecer a la vista durante mucho tiempo son sometidos a una operación de creación de falsa fachada, simulando puertas y ventanas.

***Tres fases***

Esta misma actuación se llevará a cabo en fechas próximas en las plazas de Santo Domingo, Santa Marta, San Miguel, San Felipe y San Agustín, en la calle Villacampa y en la avenida de César Augusto, entre Conde de Aranda y el Mercado Central. La recuperación de fachadas en todos estos espacios se realiza de forma gratuita, para lo que el Ayuntamiento dispone de una partida de 76 millones de pesetas.

Según el teniente de alcalde responsable de Urbanismo, Mariano Berges, el municipio pretende con ello fomentar operaciones similares y dar ejemplo de lo que se puede hacer, «creando una atmósfera más cálida en el Casco Viejo». Durante el próximo año se abordará una segunda fase en la que el Ayuntamiento financiará al cincuenta por ciento las mejoras que se realicen, para lo que reservará en los presupuestos partida de 25 millones de pesetas, y en 1988 se entrará en una tercera fase con la elaboración de una ordenanza específica de pintura de fachadas.

***Una rehabilitación posible***

Mariano Berges explicó que este programa forma parte del marco general de intervención municipal en el Centro Histórico de Zaragoza. Según sus palabras, su rehabilitación es posible y existe además un convencimiento generalizado al respecto.

En este sentido, las principales líneas para la recuperación del Casco Viejo —además de los programas de peatonalización y de renovación de servicios ya iniciados— vendrían marcadas en primer lugar por la resolución de los problemas que origina a la construcción la existencia de restos arqueológicos. Las exploraciones y catas serán gratuitas, y en un plazo de tiempo que puede rondar el medio año el propietario del solar sabrá si tiene licencia para realizar la obra o si se le expropia el solar para crear un parque arqueológico.

Por otra parte, y como ya se ha anunciado en repetidas ocasiones, se va a fomentar la iniciativa privada, mediante la existencia de ayudas fiscales específicas para la rehabilitación. Pero la actuación más destacada será la creación de una sociedad mixta, con un 51 por ciento de capital municipal, capaz de acometer actuaciones conjuntas en el Casco Viejo. La sociedad, sobre la que se está trabajando en estos momentos y en la que se espera entren las entidades financieras aragonesas, puede quedar constituida en el próximo mes de noviembre.

A juicio del responsable de Urbanismo, no es posible pensar en una recuperación monumental del Centro Histórico de Zaragoza, pero sí en una más sencilla, mejorando sustancialmente su fisonomía, con el fin de que la zona «vuelva a ser habitada por una heterogeneidad de población, pues no se trata de que allí vivan sólo pobres o ricos.»

**REDACCIÓN, «Motivos artísticos para las piscinas de la Hípica», en *Heraldo de Aragón*, 25 de febrero de 1987, p. 7**

***El pintor Miguel Ángel Arrudi decorará con coloristas figuras el fondo y las paredes de las piletas***

El ayuntamiento de Zaragoza va a invertir 1'3 millones de pesetas en remozar y pintar las tres piscinas y las gradas del Centro Deportivo Municipal Gran Vía (antigua Hípica). La novedad de este proyecto reside en que la decoración de las piletas va a correr por cuenta del pintor aragonés, Miguel Ángel Arrudi, que insertará coloristas motivos acuáticos en las instalaciones del centro deportivo. La iniciativa ha sido planteada por el propio artista y ayer fue aceptada por la corporación. Si la experiencia tiene éxito, el Ayuntamiento decorará las piscinas de sus restantes centros deportivos.

Miguel Ángel Arrudi ya ha decorado varias piscinas en Cuarte de Huerva. La buena acogida de la iniciativa le ha llevado a sugerir al Ayuntamiento la posibilidad de pintar también las piletas de los cuatro centros deportivos municipales. La propuesta del artista oscense fue aceptada ayer por los integrantes de la comisión de Gobierno del Ayuntamiento, quienes consideraron que la nueva decoración puede otorgarle un aire más relajado y acogedor a las piscinas, en palabras del propio alcalde. Triviño indicó que se había adjudicado el trabajo a Miguel Ángel Arrudi porque había sido el propio pintor quien se había ofrecido a realizar el trabajo: «si la iniciativa hubiera partido del Ayuntamiento, se habría realizado el preceptivo concurso de ideas antes de encargar la decoración», puntualizó el alcalde.

**GARCÍA BANDRÉS, «Testimonios de arte actual en la remodelación del teatro», en *Heraldo de Aragón*, 3 de mayo de 1987, p. 41**

***Dos grandes obras de José Manuel Broto y Jorge Gay para el vestíbulo principal y la galería de camerinos***

«Pintura para una arquitectura o la inquietante innecesaria mano» es el largo título del mural que Jorge Gay ha realizado para el Principal. El, junto a José Manuel Broto, han sido los dos artistas aragoneses que les ha cabido la suerte y la responsabilidad de dejar un reflejo del arte de este final del siglo xx en la remodelación del teatro. La elección para bien premeditada. Son pintores aragoneses de una misma generación a caballo entre la madurez y la juventud, y que representan con su trabajo dos estilos bien diferentes y al mismo tiempo capitales en el quehacer artístico de los últimos cincuenta años. Puede que al responsable de la elección, el arquitecto José Manuel Pérez Latorre, más que la trayectoria larga y reconocida de ambos artistas le haya importado lo que representa su trabajo en el panorama del arte actual.

La pintura de José Manuel Broto, óleo sobre lienzo de 8 por 2'6 metros, ocupa la pared lateral a la entrada en el vestíbulo principal, supone un fuerte contraste con la decoración «pompeyana» de todo el espacio. El pintor ha tenido en cuenta estas circunstancias a la hora de realizar su obra, aunque reconoce que su gestión ha sido igual a la de otro cualquiera de sus cuadros. La idea inicial se ha ido modificando al dictado que imponía el trabajo continuado. Broto ha pintado su cuadro en París, donde reside desde hace algún tiempo. Su pintura, que nació dentro de los esquemas del soporte-superficie, es hoy un análisis y coordinación de la pincelada y el valor estético de las cosas: ríos, puentes, escaleras, mesas, han protagonizado su obra en donde emergen como fantasmas propios. El tratamiento, dentro de parámetros de la pintura de gesto y signo informalistas, no significa un alejamiento de la realidad. José Manuel Broto nació en Zaragoza (1949). Zaragoza, Barcelona y París han sido hasta el momento los escenarios de su trabajo. Broto es considerado en ocasiones como artista catalán, tal es su relación con los círculos artísticos de la Ciudad Condal y muy especialmente con Antoni Tàpies.

***Jorge Gay***

Incluso el recorrido vital de Jorge Gay es opuesto al de Broto. Gay nació también en Zaragoza, en 1950. Tras el estudio de Alejandro Cañada continuó su formación en las escuelas de Bellas Artes de Madrid y Barcelona. Durante dos años obtuvo la beca de El Pular y como pensionado vivió en Roma en la Academia



Española de Bellas Artes. después de Italia, Jorge se trasladó a Zaragoza, donde reside, alternando con viajes al extranjero. Gay es un pintor mediterráneo de educación centroeuropea.

Jorge pintó su mural para el Principal en una sala de la antigua Facultad de Medicina. Allí a lo largo de dos años, han ido surgiendo las figuras y el ambiente de su obra de 10 por 5 metros, realizada sobre madera y con pintura industrial fabricada por una firma zaragozana. Una Venecia racionalista es el marco en el que se mueven sus personajes que en el cuadro aparecen recogiendo su «yo» hecho estatua. Un tema que le va muy bien al espacio destinado dentro de la remodelación del teatro: un patio interior de interesante arquitectura donde da toda la galería de camerinos. Un pequeño plinto sobre el suelo ha impedido que la arquitectura del cuadro y la real del espacio encajaran aún más perfectamente. Gay mantiene su figuración surreal y mágica, donde el tema cuenta tanto como la realización, magistral, de la obra. Alrededor de dos millones de pesetas recibirá cada artista por su trabajo, cantidad nada excesiva si tenemos en cuenta el tiempo invertido.

**HERALDO, «Las Vegas se renueva», en *Heraldo de Aragón*, 30 de enero de 1989, p. 4**

La cafetería Las Vegas, una institución en la vida zaragozana, cierra a partir de hoy sus puertas del Paseo de la Independencia para llevar a cabo una necesaria remodelación en el local. Las Vegas forma parte de la esencia de Zaragoza desde su nacimiento hace más de treinta años. La cafetería abrió allá por el año 1955, a un público heterogéneo, algo sorprendido por la novedad decorativa y siempre dispuesto a gastar su tiempo de ocio en animadas tertulias ante un café. Allí concurrían el constructor y el ingeniero, el empresario y el médico. Su localización próxima a los más importantes teatros de la ciudad en el momento hicieron también que se congregaran allí actores y actrices de las compañías teatrales que actuaban en Zaragoza. Hay quien mantiene que, en su momento, fue la más importante de las cafeterías de España. Quien ha pasado por Zaragoza ha tenido que visitar Las Vegas. Hoy sigue siendo parada obligatoria de zaragozanos y foráneos nostálgicos quizá, que buscan antes las mismas paredes y columnas, mesa, sillas y lámparas recuerdos de otros momentos, en una burbuja recogida de los avatares de los tiempos modernos. Sin embargo, Las Vegas decide ahora renovarse, adecuar su arquitectura interior a las necesidades de un público cambiante. Su decoración permanecerá, de todos modos, en el corazón de muchos aragoneses como recuerdo del tiempo que les tocó vivir.

**GARCÍA BANDRÉS, Luis, «A Zaragoza le salen los colores», en *Hoy Domingo de Heraldo de Aragón*, 5 de agosto de 1990, pp. 8-9**

El impresionismo es parisino. Y no crean que fue culpa únicamente de los artistas exiliados a la capital del Sena. La culpa, dicen, la tuvo la luz, la luz de París, que tiene su alma. En París todo tiene su alma. Pero esa es otra historia. París, o en España, el Levante fueron los escenarios donde el arte escribió una de sus páginas. Y todo, por culpa de la luz, que tamiza, baña, acaricia las cosas, siempre sin destruirlas. El color de los lugares depende de su luz. Galicia tiene su color. Andalucía, el suyo. El color de las casas, de la vestimenta de sus ciudadanos... Todo depende de la luz.

Zaragoza anda buscando su color. Y no es por falta de luz. Ya no es la ciudad blanca de los árabes, ni nuestras gentes o nuestras casas andan robándole a la huerta un verde con el que dulcificar el color tierra de tierra. La ciudad no está para ceder nada. Tala árboles en nombre de nuevos espacios llenos de cemento, granito y hierro. Isletas y parterres ven cómo se cambia el césped por losetas rojas que terminan, pese a su porosidad, ahogando todo cuanto rodean. La luz se queda sola, implacable, atomizando todo con su fuerza, sin lugar para los matices, perfilando decididamente, con rotundidad y dureza, cuanto se pone por delante. Y nos gusta el color, pero sin decidirnos, para al final terminar en el pardo, el gris y unos vainillas primos hermanos del barro. Zaragoza es caóticamente colorista, como si de una ciudad africana se tratara, pero con menos encanto y más cemento. No en vano tenemos un desierto. Y nuestros pueblos del valle medio tampoco se salvan, quizás de tanto mirarse en el espejo-espejismo de la urbe próxima.

Y Zaragoza anda buscando su color a golpe de iniciativa municipal. Las fachadas de las casas han lavado sus caras. Y, como siempre, un negocio puede ser beneficioso para todos. La mejor suerte, el toque de color

más decidido se los han llevado a algunos conjuntos de la zona antigua de la ciudad: plaza de San Miguel, paseo de la Mina, plaza de Santo Dominguito de Val, plaza del Rosario, casas del Huerva, junto a la avenida de Tenor Fleta... Por fortuna, entre juego óptico y juego óptico más o menos arriesgado, la apuesta ha sido decidida y hemos salido del pardo hacia una gama tan alegre como atemperada que acepta y matiza la luz. El primer aldabonazo fuerte se dio en el colegio de Gascón y Marín. Aquello fue un «escándalo». Las vestiduras que se «rasgaron» lo hicieron seguramente en defensa de una ambigüedad cromática. Hoy, el colegio casi vuelve a necesitar otra mano de pintura. Entre medio ha roto la monotonía del entorno, y no hemos perdido nada. Más se nos esta yendo en la destrucción de nuestro patrimonio. Poco queda de la ciudad que heredamos a principio de siglo. El mismo camino llevan cuantas páginas de historia conservó el suelo de la ciudad. A veces más que el color, a Zaragoza le salen los colores. Claro que siempre está el remedio de pintar lo destruido en un medianil. Los tapiales pintados de Zaragoza tienen aire de nostalgia. Espejos-espejismos. Que el color no sirva sólo para olvidar.

**M. R., «La Ciudad de la Paz, nueva pintura para cubrir viejos símbolos», en *Heraldo de Aragón*, 31 de enero de 1993, pp. 16-17**

Hace dos meses que la planta noble de la Delegación de Gobierno en Zaragoza —desde el Día de la Constitución— ha cambiado de cara y luce un mural que pretende representar sus valores y los de las tierras de Aragón. Situado sobre un antiguo mural franquista, plagado de simbolismos del anterior régimen, la obra actual, realizada por Jorge Gay, refleja en sus colores ocres y azules el valle del Ebro, las montañas y los páramos de Aragón.

El mural fue encargado a Gay en junio del año pasado. Según fuentes de la delegación de Gobierno, «además de que ya teníamos la intención de realizar algo nuevo, el proyecto encajaba dentro del presupuesto que la Administración Central destina a obras culturales cuando se acomete una reforma.»

El encargo hecho a Jorge Gay no ponía condiciones, «sólo se le pidió que no se produjera ninguna sobrecarga de simbolismos, que fuera una obra amplia y no descendiera a detalles y que reflejara lo más representativo de esta institución.» Se pretendía así huir del simbolismo recargado del anterior mural, plagado de bandera, yugos y flechas, militarismo y camisas azules.

En julio del año pasado Gay ya disponía de un boceto de lo que sería el mural, de 2'5 x 1'5 metros. En la delegación de Gobierno lo vieron, les gustó y dieron el visto bueno al artista, que lo tituló «La ciudad de la paz». «Gay ha conseguido que el mural represente lo que cada uno quiera interpretar, que es lo que se pretendía». El mural está cruzado por un río —el Ebro— y en el fondo se ven edificaciones —en el boceto primitivo eran edificios neoclásicos con frisos— sobre montañas ocres. En primer plano se ven algunas personas, niños y adultos, junto a varios perros y caballos. «A la hora de realizar la obra definitiva, quisimos quitarles importancia a los edificios centrales y dar más relieve a los objetos de interés».

A la derecha del mural se observa un grupo semiesculturístico de jinetes con un tipo de caballo que recuerda a los bronce de Gargallo, con un efecto de sol de bosque entre ramas. Al otro lado Gay ha colocado otra figura a caballo jugando con una niña. La escena está custodiada por unos perros, que simbolizan, según las mismas fuentes, la vigilancia de las autoridades públicas. Sólo hay una alegoría directa: las palabras *Equalitas*, *Justitia* y *Libertas* sobre una planta, reflejo del Artículo I de la Constitución. «El orden constitucional español se asienta sobre estas tres bases y sobre el pluralismo político. Consideramos que es un simbolismo amplísimo que huye del abigarrado montón de simbolismo del mural anterior.»

Precisamente aquel, que se tapó en octubre del año pasado, forma parte de un tríptico que comienza en la escalera. El primer mural representa la época árabe y el segundo algunos episodios de la Guerra de Independencia. Los tres fueron realizados por Navarro y están fechados en mayo de 1958. Hoy sólo permanecen descubiertos los dos primeros. El tercero está cubierto desde 1977, cuando dejó de responder al tipo de ornamentación que la Constitución exigía. Se tapó con gomaespuma y un gran tapiz, «una manera de salir del paso sin desembolsar dinero. La idea era extraer el mural para conservarlo. Tal como está pintado, sobre lienzo y pegado a la pared, era imposible extraerlo sin que se rompiera. Sacarlo significaría destruirlo. A falta de una solución mejor, optamos por taparlo con un bastidor.»

**CRESPO, Genoveva, «El Personal», en *Heraldo de Aragón*, 2 de mayo de 1995, p. 56.**

Santiago Arranz, pintor aragonés, ha sido agraciado, a cuatro semanas de las elecciones, con un encargo municipal directo de 6.300.000 pesetas. El encargo consiste en un mural de 36 m<sup>2</sup> para instalarlo en el patio central de la Casa de los Morlanes, por lo que el metro cuadrado de pintura de Arranz sale a 175.000 pesetas. El encargo lo ha dictado la Comisión Municipal de Gobierno a propuesta de la de Cultura y Acción Social. Sin entrar a cuestionar la calidad del artista, no deja de ser sorprendente que, en un momento en el que todo son recortes, alguien haya ungido a este creador con el dedo de la predilección y no haya dudado en hacerle semejante encargo de forma directa. El pintor elegido, que según fuente municipales ha sido propuesto por los técnicos, es el mismo que ilustró las cúpulas del despacho que ocupa Luis García-Nieto en la Gerencia de Urbanismo. El caso es que las obras del edificio que acogerá el mural todavía no se han acabado. Y no será por tiempo. La casa se compró en 1981, bajo el mandato de Sainz de Varanda. Poco tiempo después, se encargó el proyecto a Ángel Peropadre y se iniciaron las obras. Hasta hoy. Sucesivos concejales han anunciado su apertura, primero como sede de la Filmoteca de Zaragoza y, más recientemente, como Centro Cultural del Casco Viejo. En 1988, por ejemplo, el que fuera concejal de CDS, José Manuel Díaz, anunciaba la inversión de 88 millones y el propósito de que, en tres años y con un gasto total de 200 millones, se acabase la rehabilitación. Ahora, la fecha anunciada es el mes de junio, después de consumir la última partida económica destinada al edificio, que asciende a 204 millones de pesetas del presupuesto vigente. El día que se sume el dinero invertido allí es posible que nos llevemos un buen susto del que el mural sólo será la guinda.



# INVENTARIO DE OBRAS





## Número de inventario: 1

**Título:** Símbolo del gran viaje u Origen de la Hispanidad

**Autor:** Alejandro Cañada

**Otros colaboradores:** Eduardo Lagunilla de Plandolit (arquitecto)

**Cronología:** 1950.

**Localización:** Vestíbulo de la antigua terminal del Aeropuerto de Zaragoza. Tras la apertura de la nueva terminal, estas instalaciones han sido cerradas a los usuarios, lo que impide que las obras puedan ser vistas.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lienzo adherido al muro.

**Medidas:** 3 x 8 m aproximadamente

**Promotor:** Ministerio de Fomento

**Propietario:** AENA

**Inscripciones:** A CAÑADA / 1950 (ángulo inferior derecho)

## Bibliografía

L.T., «Pinturas murales de Alejandro Cañada, para el aeropuerto civil», en *Heraldo de Aragón*, 12 de julio de 1950, p. 3.  
PUCK, «Pinturas murales de Alejandro Cañada para el aeropuerto de Zaragoza», en *Amanecer*, 14 de julio de 1950, p. 4.

FUEMBUENA, Eduardo, «Electricistas, pintores, mueblistas y decoradores perfilan los últimos detalles», en *Heraldo de Aragón*, 7 de octubre de 1950, p. 4

ANÓNIMO, «En el aeropuerto de Sanjurjo se bendice e inaugura la estación de viajeros», en *Heraldo de Aragón*, 11 de octubre de 1950, pp. 1 y 7.

LÓPEZ CAMBRA, Blanca E. y COSTA FANDOS, Jesús, «Notas sobre la pintura mural de Don Alejandro Cañada en Aragón», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernán el Católico, 1991, pp. 217-232.

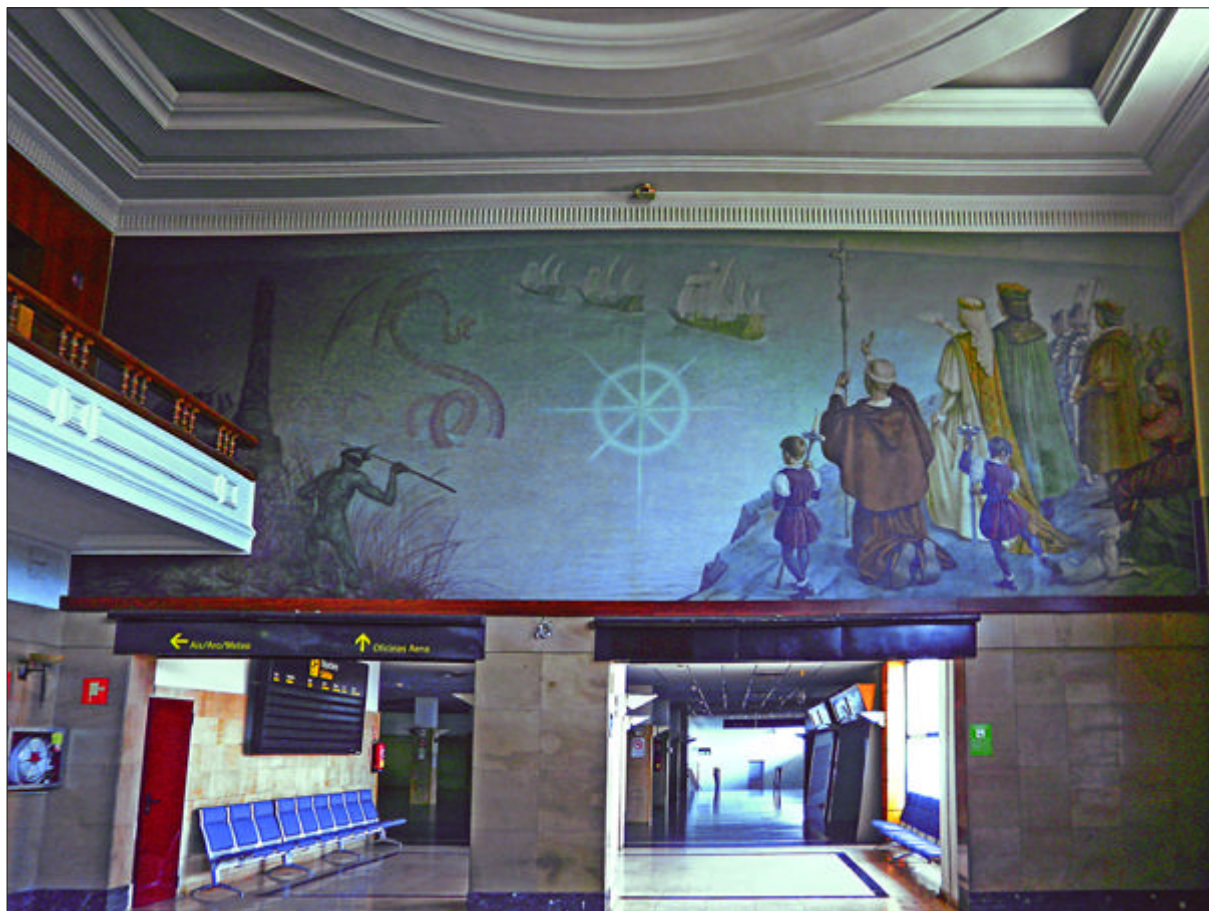
SABATA SERRA, Xavier, *A. Cañada. Antología de un pintor*, Barcelona, Art-Book 90, 1991.

*Alejandro Cañada. Obras 1931-1992*, Teruel, Diputación Provincial de Teruel, 1995, pp.14-15, 22 y 46-47.

CAÑADA PEÑA, Alejandro, SANCHO ROCAMORA, Manuel, VIDAL LLISTERRI, Darío, *Elogio en memoria del Ilustrísimo Señor Don Alejandro Cañada Valle Académico de número. Discursos leídos en sesión pública y solemne, el día 29 de febrero de 2000, por los Ilmos. Sres. Académicos Don Manuel Sancho Rocamora, Don Darío Vidal Llisterri y Don Alejandro Cañada Peña*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 2000, p. 6.



Boceto de Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad (propiedad de Nati y M.ª Ángeles Cañada)



*Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad*

## Número de inventario: 2

**Título:** Los elementos sometidos

**Autor:** Alejandro Cañada

**Otros colaboradores:** Eduardo Lagunilla de Plandolit (arquitecto)

**Cronología:** 1950

**Localización:** Vestíbulo de la antigua terminal del Aeropuerto de Zaragoza. Tras la apertura de la nueva terminal, estas instalaciones han sido cerradas a los usuarios, lo que impide que las obras puedan ser vistas.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lienzo

**Medidas:** 3 x 8 m aproximadamente

**Promotor:** Ministerio de Fomento

**Propietario:** AENA

**Inscripciones:** A CAÑADA / 1950 (ángulo inferior izquierdo)

## Bibliografía

L.T., «Pinturas murales de Alejandro Cañada, para el aeropuerto civil», en *Heraldo de Aragón*, 12 de julio de 1950, p. 3.  
PUCK, «Pinturas murales de Alejandro Cañada para el aeropuerto de Zaragoza», en *Amanecer*, 14 de julio de 1950, p. 4.

FUEMBUENA, Eduardo, «Electricistas, pintores, mueblistas y decoradores perfilan los últimos detalles», en *Heraldo de Aragón*, 7 de octubre de 1950, p. 4

ANÓNIMO, «En el aeropuerto de Sanjurjo se bendice e inaugura la estación de viajeros», en *Heraldo de Aragón*, 11 de octubre de 1950, pp. 1 y 7.

LÓPEZ CAMBRA, Blanca E. y COSTA FANDOS, Jesús, «Notas sobre la pintura mural de Don Alejandro Cañada en Aragón», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernán el Católico, 1991, pp. 217-232.

SABATA SERRA, Xavier, A. Cañada. *Antología de un pintor*, Barcelona, Art-Book 90, 1991.

Alejandro Cañada. *Obras 1931-1992*, Teruel, Diputación Provincial de Teruel, 1995, pp. 14-15, 22 y 46-47.

CAÑADA PEÑA, Alejandro, SANCHEZ ROCAMORA, Manuel, VIDAL LLISTERRI, Darío, *Elogio en memoria del Ilustrísimo Señor Don Alejandro Cañada Valle Académico de número. Discursos leídos en sesión pública y solemne, el día 29 de febrero de 2000, por los Ilmos. Sres. Académicos Don Manuel Sancho Rocamora, Don Darío Vidal Llisterri y Don Alejandro Cañada Peña*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 2000, p. 6.



Boceto de *Los elementos sometidos* (propiedad de Nati y M.ª Ángeles Cañada)





*Los elementos sometidos*



## Número de inventario: 3

**Título:** Entrada de Alfonso V de Aragón en Nápoles

**Autor:** Manuel López Villaseñor

**Otros colaboradores:** Teodoro Ríos Balaguer (arquitecto)

**Cronología:** 1954

**Localización:** Salón de Sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 3'23 x 9'41 m

**Promotor:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Propietario:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Inscripciones:** L.- Villaseñor 1954 (ángulo inferior derecho, junto a la puerta situada en el lateral derecho de la pared)

## Bibliografía

- M.B., «Las pinturas del Salón de Sesiones de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 10 de julio de 1954, p. 4.
- ANÓNIMO, «Manuel López Villaseñor en el Palacio Provincial», en *Heraldo de Aragón*, 21 de octubre de 1954, p. 5.
- AZNAR, Camón, «El arte en Madrid», en *Goya*, n.º 9, noviembre-diciembre 1955, pp. 214-215.
- AZNAR, Camón, José, *Manuel L. Villaseñor*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1958, s/p.
- NASARRE, José María, «X. Edificios Públicos», en *Zaragoza*, IX, 1959, pp. 163-171.
- TORRALBA SORIANO, Federico, «Catálogo de obras artísticas propiedad de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza», en *Zaragoza*, XVII, 1963, pp. 106-108.
- DONATE, «Un tema, una persona y cinco preguntas», en *Heraldo de Aragón*, 17 de mayo 1964, p. 7.
- LANA ARMISEN, José Luis, «Historia de la Diputación Provincial. El Palacio Provincial», en *Zaragoza*, n.º 13, febrero 1980, pp. 23-25.
- ANÓNIMO, «Murales en el Palacio Provincial», en *Zaragoza*, n.º 14, marzo, 1980, s/p.
- REDACCIÓN, «Las pinturas del Salón de Sesiones», en *Zaragoza*, n.º 15, abril, 1980, p. 17.
- CALVO RUATA, José Ignacio, «Inventariar un patrimonio», en *Triángulo*, 14, marzo-abril 1988, pp. 20-23.
- CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- ZARCO, Antonio, *Villaseñor*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1990, pp. 63-65 y 148-170.
- CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1991, pp. 371-392.
- CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 263-270.
- CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Cajalón, 1996, pp. 11-32.
- VV. AA., «Entrega de la Medalla de Oro de la Institución «Fernando el Católico» a los Dres. Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ y Guillermo FATÁS CABEZA», en *Cuadernos de Aragón. Crónica de la Sesión Extraordinaria del Consejo Asesor de la Institución «Fernando el Católico»*, n.º 28, 2001, p. 12.
- SEPÚLVEDA SAURAS, M.ª Isabel, *La Institución «Fernando el Católico» y la actividad artística en Zaragoza (1947-1961)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002, p. 25.
- ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 102, 112 y 114.



*Entrada de Alfonso V en Nápoles en el testero del Salón de Sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza*



*Alfonso V y su comitiva*





Detalle de la comitiva



Detalle de la comitiva





Detalle de los caballos



Detalle de los caballos



Mujeres en la bahía de Nápoles



Detalle de las mujeres ten la bahía de Nápoles





Detalle de las mujeres en la bahía de Nápoles



Los Almogávares en Neopatria



Detalle de los almagávares

## Número de inventario: 4

**Título:** Predicación de Santiago a los aragoneses

**Autor:** Manuel López Villaseñor

**Otros colaboradores:** Teodoro Ríos Balaguer (arquitecto)

**Cronología:** 1955

**Localización:** Salón de Sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 3'23 x 3'59 m

**Promotor:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Propietario:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Inscripciones:** M. I. Villaseñor-55 (pedestal sobre el que sitúa al apóstol Santiago)

## Bibliografía

- M.B., «Las pinturas del Salón de Sesiones de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 10 de julio de 1954, p. 4.
- AZNAR, Camón, «El arte en Madrid», en *Goya*, n.º 9, noviembre-diciembre 1955, pp. 214-215.
- CAMON AZNAR, José, *Manuel L. Villaseñor*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1958, s/p.
- TORRALBA SORIANO, Federico, «Catálogo de obras artísticas propiedad de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza», en *Zaragoza*, XVII, 1963, pp. 106-108.
- DONATE, «Un tema, una persona y cinco preguntas», en *Heraldo de Aragón*, 17 de mayo 1964, p. 7.
- CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- ZARCO, Antonio, *Villaseñor*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1990, pp. 63-65 y 148-170.
- CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1991, pp. 371-392.
- CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 263-270.
- CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Cajalón, 1996, pp. 11-32.
- VV. AA., «Entrega de la Medalla de Oro de la Institución «Fernando el Católico» a los Dres. Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ y Guillermo FATÁS CABEZA», en *Cuadernos de Aragón. Crónica de la Sesión Extraordinaria del Consejo Asesor de la Institución «Fernando el Católico»*, n.º 28, 2001, p. 12.
- SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *La Institución «Fernando el Católico» y la actividad artística en Zaragoza (1947-1961)*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002, p. 25.
- ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 102, 112 y 114.





Vista de *La predicación de Santiago* y *Los esponsales de los Reyes Católicos*



Predicación de Santiago a los aragoneses





Los fieles ante la imagen de Zaragoza



Detalle de los fieles escuchando a Santiago





Detalle de Santiago predicando



Detalle de los fieles

## Número de inventario: 5

**Título:** Cuarteles del escudo de Aragón

**Autor:** Manuel López Villaseñor

**Otros colaboradores:** Teodoro Ríos Balaguer (arquitecto)

**Cronología:** 1955

**Localización:** Salón de Sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 1'28 x 2'15 m

**Promotor:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Propietario:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Inscripciones:** No aparecen inscripciones

## Bibliografía

- M.B., «Las pinturas del Salón de Sesiones de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 10 de julio de 1954, p. 4.
- CAMON AZNAR, José, *Manuel L. Villaseñor*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1958, s/p.
- TORRALBA SORIANO, Federico, «Catálogo de obras artísticas propiedad de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza», en *Zaragoza*, XVII, 1963, pp. 106-108.
- DONATE, «Un tema, una persona y cinco preguntas», en *Heraldo de Aragón*, 17 de mayo 1964, p. 7.
- CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- ZARCO, Antonio, *Villaseñor*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1990, pp. 63-65, y 148-170.
- CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1991, pp. 371-392.
- CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 263-270.
- CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Cajalón, 1996, pp. 11-32.
- VV. AA., «Entrega de la Medalla de Oro de la Institución «Fernando el Católico» a los Dres. Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ y Guillermo FATÁS CABEZA», en *Cuadernos de Aragón. Crónica de la Sesión Extraordinaria del Consejo Asesor de la Institución «Fernando el Católico»*, n.º 28, 2001, p. 12.
- SEPÚLVEDA SAURAS, M.ª Isabel, *La Institución «Fernando el Católico» y la actividad artística en Zaragoza (1947-1961)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002, p. 25.
- ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 102, 112 y 114.



Los cuarteles del escudo de Aragón



## Número de inventario: 6

**Título:** Los esponsales de los Reyes Católicos

**Autor:** Manuel López Villaseñor

**Otros colaboradores:** Teodoro Ríos Balaguer (arquitecto)

**Cronología:** 1955

**Localización:** Salón de Sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 3'23 x 3'57 m

**Promotor:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Propietario:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Inscripciones:** l.- Villaseñor 55 (ángulo inferior izquierdo)

## Bibliografía

- M.B., «Las pinturas del Salón de Sesiones de la Diputación», en *Heraldo de Aragón*, 10 de julio de 1954, p. 4.
- AZNAR, Camón, «El arte en Madrid», en *Goya*, n.º 9, noviembre-diciembre 1955, pp. 214-215.
- DOÑATE, «Un tema, una persona y cinco preguntas», en *Heraldo de Aragón*, 17 de mayo 1964, p. 7.
- CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- ZARCO, Antonio, *Villaseñor*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1990, pp. 63-65, y 148-170.
- CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1991, pp. 371-392.
- CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 263-270.
- CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Cajalón, 1996, pp. 11-32.
- VV. AA., «Entrega de la Medalla de Oro de la Institución «Fernando el Católico» a los Dres. Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ y Guillermo FATÁS CABEZA», en *Cuadernos de Aragón. Crónica de la Sesión Extraordinaria del Consejo Asesor de la Institución «Fernando el Católico»*, n.º 28, 2001, p. 12.
- SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *La Institución «Fernando el Católico» y la actividad artística en Zaragoza (1947-1961)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002, p. 25.
- ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 102, 112 y 114.



*Los esponsales de los Reyes Católicos*



Detalle de Isabel y Fernando bajo la presencia de Carrillo de Acuña





Detalle de Isabel y Fernando



El rey Fernando acompañado de su comitiva



Detalle de la comitiva del rey Fernando



Detalle del fondo





La reina Isabel acompañada de su comitiva



Detalle de la comitiva de la reina Isabel



Detalle del fondo



## Número de inventario: 7

**Título:** El rey Fernando El Católico y sus empresas de Italia y América

**Autor:** Javier Ciria

**Otros colaboradores:** Teodoro Ríos Balaguer (arquitecto)

**Cronología:** 1955

**Localización:** Antiguo Seminario o Sala de Estudios de la Institución Fernando el Católico. La obra se conserva pero no está visible al encontrarse tapada por un muro de madera.

**Técnica y materiales:** Temple sobre muro

**Medidas:** 1'98 x 7'42 m

**Promotor:** Diputación Provincial de Zaragoza

**Propietario:** Diputación Provincial de Zaragoza

**Inscripciones:** Desconocemos la existencia de inscripciones

**Observaciones:** No ha sido posible encontrar una imagen para reproducir en el catálogo.

## Bibliografía

ANÓNIMO, «Javier Ciria en Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 18 de agosto de 1955, p. 3.

GONZÁLEZ-GARCÍA MAYORGA, Enrique, «La Institución «Fernando el Católico» en el Palacio Provincial», en *Zaragoza*, n.º VII, 1958, pp. 9-13.

TORRALBA SORIANO, Federico, «Catálogo de obras artísticas propiedad de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza», en *Zaragoza*, XVII, 1963, p. 108.

ÁLVAREZ GRACIA, Andrés (Com.), *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica. Palacio de Sástago. Zaragoza. 20 mayo-26 junio, 1994*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, Galería Almazán, 1994, pp. 44 y 113-114.

ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 105 y 118.

## Número de inventario: 8

**Título:** La evangelización y la conquista de Zaragoza

**Autor:** Manuel Navarro López y Leopoldo Navarro Orós

**Otros colaboradores:** Regino y José Borobio (arquitectos)

**Cronología:** 1958

**Localización:** Escalera principal de la Delegación del Gobierno en Aragón (antiguo Gobierno Civil).

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 4'40 x 6'28 m aproximadamente

**Promotor:** Ministerio de la Gobernación

**Propietario:** Gobierno de España

**Inscripciones:** Navarro / /MCMLVIII

## Bibliografía

P.C. de C., «El nuevo Gobierno Civil, en funciones», en *Heraldo de Aragón*, 10 de mayo de 1958, p. 6

M.R., «La Ciudad de la Paz, nueva pintura para cubrir viejos símbolos», en *Heraldo de Aragón*, 31 de enero de 1993, pp. 16-17.

VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, YESTE NAVARRO, Isabel, «El Gobierno Civil de Zaragoza y su sede institucional» en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 26, 2011, p. 764.



Vista del mural *La evangelización y la conquista de Zaragoza*

## Número de inventario: 9

**Título:** La defensa de Zaragoza

**Autor:** Manuel y Leopoldo Navarro López

**Otros colaboradores:** Regino y José Borobio (arquitectos)

**Cronología:** 1958

**Localización:** Escalera principal de la Delegación de Gobierno en Aragón (antiguo Gobierno Civil)

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 4'40 x 6'28 m aproximadamente

**Promotor:** Ministerio de la Gobernación

**Propietario:** Gobierno de España

**Inscripciones:** Navarro / /MCMLVIII

## Bibliografía

P.C. de C., «El nuevo Gobierno Civil, en funciones», en *Heraldo de Aragón*, 10 de mayo de 1958, p. 6

M.R., «La Ciudad de la Paz, nueva pintura para cubrir viejos símbolos», en *Heraldo de Aragón*, 31 de enero de 1993, pp. 16-17.

VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, YESTE NAVARRO, Isabel, «El Gobierno Civil de Zaragoza y su sede institucional» en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 26, 2011, p. 764.



La defensa de Zaragoza



## Número de inventario: 10

**Título:** Sin título

**Autor:** Manuel Navarro López y Leopoldo Navarro Orós

**Otros colaboradores:** Regino y José Borobio (arquitectos)

**Cronología:** 1958

**Localización:** Vestíbulo de la planta noble de la Delegación del Gobierno en Aragón (antiguo Gobierno Civil). En 1977 la pintura fue cubierta con un tapiz, hasta que en 1993, Jorge Gay realizó un nuevo mural, de acuerdo con los principios de la Democracia, que fue instalado encima del que realizaran los Navarro.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lienzo adherido al muro.

**Medidas:** 4'40 x 6'28 m aproximadamente

**Promotor:** Ministerio de la Gobernación

**Propietario:** Gobierno de España

**Inscripciones:** A través de las fotografías hemos intentado comprobar la existencia de inscripciones o firmas, sin que haya sido posible localizar nada al respecto.

## Bibliografía

P.C. de C., «El nuevo Gobierno Civil, en funciones», en *Heraldo de Aragón*, 10 de mayo de 1958, p. 6.

M.R., «La Ciudad de la Paz, nueva pintura para cubrir viejos símbolos», en *Heraldo de Aragón*, 31 de enero de 1993, pp. 16-17.

VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, YESTE NAVARRO, Isabel, «El Gobierno Civil de Zaragoza y su sede institucional» en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 26, 2011, p. 764.



Alegoría del Estado franquista en el Gobierno Civil (fotografía tomada de *Heraldo de Aragón* (31 de enero de 1991)



## Número de catálogo: 11

**Título:** Sin título

**Autor:** Javier Ciria

**Otros colaboradores:** Marcelo Carqué (arquitecto)

**Cronología:** 1959

**Localización:** El mural presidió el vestíbulo del Mercado de Pescados hasta 1988, fecha en la que Miguel Ángel Encuentra recibió el encargo de pintar dos nuevos murales para ese mismo espacio. Según testimonio de Encuentra, la obra de Ciria sigue conservándose, si bien bajo los dos lienzos que él mismo realizó en los ochenta.

**Técnica y materiales:** Temple de huevo sobre muro

**Medidas:** 2 x 7 m aproximadamente

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** Debido a la imposibilidad de acceder a la obra, no ha sido posible conocer la existencia de inscripciones.

## Bibliografía

ÁLVAREZ GRACIA, Andrés (Comisario), *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica. Palacio de Sástago. Zaragoza. 20 mayo-26 junio, 1994*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, Galería Almazán, 1994, pp. 46 y 138.



Javier Ciria pintando los murales para el Mercado de Pescados (fotografías de Andrés Álvarez García)

## Número de inventario: 12

**Título:** La sed

**Autor:** Manuel López Villaseñor

**Otros colaboradores:** Teodoro Ríos Balaguer (arquitecto)

**Cronología:** 1964

**Localización:** Salón de Plenos de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 3'23 x 2'80 m

**Promotor:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Propietario:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Inscripciones:** m.l.-villaseñor 64 (centro del lado inferior)

## Bibliografía

DOÑATE, «Un tema, una persona y cinco preguntas», en *Heraldo de Aragón*, 17 de mayo 1964, p. 7

GONZÁLEZ MAYORGA, Enrique, «Murales de Villaseñor en el Palacio Provincial», en N.º Extraordinario *Heraldo de Aragón*, 11 de octubre 1964, p. 16

ZUBIRI, Antonio, «XXV años de Paz en la provincia de Zaragoza», en *Zaragoza*, XX, 1964, pp. 31-40.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, «XXV años de Paz en el mundo zaragozano de la Cultura», en *Zaragoza*, XX, 1964, pp. 41-47.

CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

ZARCO, Antonio, *Villaseñor*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1990, pp. 63-65 y 148-170.

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1991, pp. 371-392.

CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 263-270

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Cajalón, 1996, pp. 11-32.

VV. AA., «Entrega de la Medalla de Oro de la Institución «Fernando el Católico» a los Dres. Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ y Guillermo FATÁS CABEZA», en *Cuadernos de Aragón. Crónica de la Sesión Extraordinaria del Consejo Asesor de la Institución «Fernando el Católico»*, n.º 28, 2001, p. 12.

SEPÚLVEDA SAURAS, M.ª Isabel, *La Institución «Fernando el Católico» y la actividad artística en Zaragoza (1947-1961)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002, p. 25.

ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 102, 112 y 114.

*La Sed**Detalles de La Sed*





Detalles de *La Sed*



## Número de inventario: 13

**Título:** El río

**Autor:** Manuel López Villaseñor

**Otros colaboradores:** Teodoro Ríos Balaguer (arquitecto)

**Cronología:** 1964

**Localización:** Salón de Sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 3'23 x 2'66 m

**Promotor:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Propietario:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Inscripciones:** m.l.-villaseñor 64 (ángulo inferior derecho)

## Bibliografía

DOÑATE, «Un tema, una persona y cinco preguntas», en *Heraldo de Aragón*, 17 de mayo 1964, p. 7

GONZÁLEZ MAYORGA, Enrique, «Murales de Villaseñor en el Palacio Provincial», en N.º Extraordinario *Heraldo de Aragón*, 11 de octubre 1964, p. 16

ZUBIRI, Antonio, «XXV años de Paz en la provincia de Zaragoza», en *Zaragoza*, XX, 1964, pp. 31-40.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, «XXV años de Paz en el mundo zaragozano de la Cultura», en *Zaragoza*, XX, 1964, pp. 41-47.

CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

ZARCO, Antonio, *Villaseñor*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1990, pp. 63-65 y 148-170.

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1991, pp. 371-392.

CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 263-270

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Cajalón, 1996, pp. 11-32.

VV. AA., «Entrega de la Medalla de Oro de la Institución «Fernando el Católico» a los Dres. Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ y Guillermo FATÁS CABEZA», en *Cuadernos de Aragón. Crónica de la Sesión Extraordinaria del Consejo Asesor de la Institución «Fernando el Católico»*, n.º 28, 2001, p. 12.

SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *La Institución «Fernando el Católico» y la actividad artística en Zaragoza (1947-1961)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002, p. 25.

ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 102, 112 y 114.



*El río*



Detalle de *El río*



Detalle de *El río*



Detalle de *El río*Detalle de *El río*



Detalle de *El río*



## Número de inventario: 14

**Título:** La montaña

**Autor:** Manuel López Villaseñor

**Otros colaboradores:** Teodoro Ríos Balaguer (arquitecto)

**Cronología:** 1964

**Localización:** Lado Norte del Salón de Sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 3'23 x 2'68 m

**Promotor:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Propietario:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Inscripciones:** l.-villaseñor VI-64 (ángulo inferior izquierdo)

## Bibliografía

DOÑATE, «Un tema, una persona y cinco preguntas», en *Heraldo de Aragón*, 17 de mayo 1964, p. 7

GONZÁLEZ MAYORGA, Enrique, «Murales de Villaseñor en el Palacio Provincial», en N.º Extraordinario *Heraldo de Aragón*, 11 de octubre 1964, p. 16

ZUBIRI, Antonio, «XXV años de Paz en la provincia de Zaragoza», en *Zaragoza*, XX, 1964, pp. 31-40.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, «XXV años de Paz en el mundo zaragozano de la Cultura», en *Zaragoza*, XX, 1964, pp. 41-47.

CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

ZARCO, Antonio, *Villaseñor*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1990, pp. 63-65 y 148-170.

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1991, pp. 371-392.

CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 263-270

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Cajalón, 1996, pp. 11-32.

VV. AA., «Entrega de la Medalla de Oro de la Institución «Fernando el Católico» a los Dres. Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ y Guillermo FATÁS CABEZA», en *Cuadernos de Aragón. Crónica de la Sesión Extraordinaria del Consejo Asesor de la Institución «Fernando el Católico»*, n.º 28, 2001, p. 12.

SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *La Institución «Fernando el Católico» y la actividad artística en Zaragoza (1947-1961)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002, p. 25.

ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 102, 112 y 114.

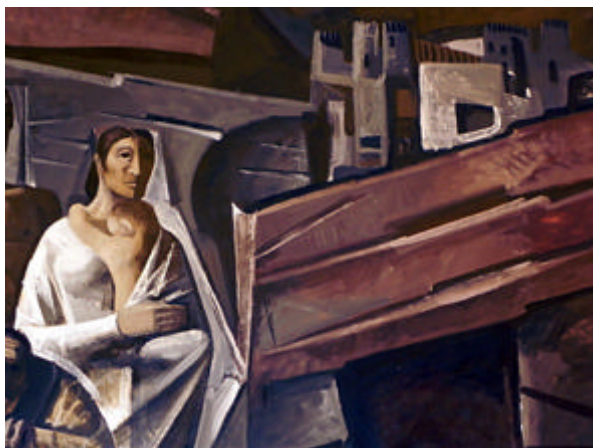


*La montaña*



Detalles de *La montaña*



Detalles de *La montaña*

## Número de inventario: 15

**Título:** La mina

**Autor:** Manuel López Villaseñor

**Otros colaboradores:** Teodoro Ríos Balaguer (arquitecto)

**Cronología:** 1964

**Localización:** Lado norte del Salón de Sesiones de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 3'23 x 2'86 m

**Promotor:** Excm. Diputación Provincial de Zaragoza

**Propietario:** Excm. Diputación Provincial de Zaragoza

**Inscripciones:** l-villaseñor 64 (ángulo inferior derecho)

## Bibliografía

DOÑATE, «Un tema, una persona y cinco preguntas», en *Heraldo de Aragón*, 17 de mayo 1964, p. 7

GONZÁLEZ MAYORGA, Enrique, «Murales de Villaseñor en el Palacio Provincial», en N.º Extraordinario *Heraldo de Aragón*, 11 de octubre 1964, p. 16

ZUBIRI, Antonio, «XXV años de Paz en la provincia de Zaragoza», en *Zaragoza*, XX, 1964, pp. 31-40.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, «XXV años de Paz en el mundo zaragozano de la Cultura», en *Zaragoza*, XX, 1964, pp. 41-47.

CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

ZARCO, Antonio, *Villaseñor*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1990, pp. 63-65 y 148-170.

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1991, pp. 371-392.

CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 263-270

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Cajalón, 1996, pp. 11-32.

VV. AA., «Entrega de la Medalla de Oro de la Institución «Fernando el Católico» a los Dres. Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ y Guillermo FATÁS CABEZA», en *Cuadernos de Aragón. Crónica de la Sesión Extraordinaria del Consejo Asesor de la Institución «Fernando el Católico»*, n.º 28, 2001, p. 12.

SEPÚLVEDA SAURAS, M.ª Isabel, *La Institución «Fernando el Católico» y la actividad artística en Zaragoza (1947-1961)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002, p. 25.

ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 102, 112 y 114.



*La mina**Detalles de La mina*





Detalles de *La mina*



## Número de inventario: 16

**Título:** Paisaje

**Autor:** Manuel López Villaseñor

**Otros colaboradores:** Teodoro Ríos Balaguer (arquitecto)

**Cronología:** 1965

**Localización:** Salón de Sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 3'23 x 1'02 m aproximadamente

**Promotor:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Propietario:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Inscripciones:** l.- Villaseñor 65

## Bibliografía

CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1991, pp. 371-392.

CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 263-270

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Caja-lón, 1996, pp. 11-32.

ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 102, 112 y 114.



Panel lateral



## Número de inventario: 17

**Título:** Paisaje

**Autor:** Manuel López Villaseñor

**Otros colaboradores:** Teodoro Ríos Balaguer (arquitecto)

**Cronología:** 1965

**Localización:** Salón de Sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 3'23 x 1'08 m aproximadamente

**Promotor:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Propietario:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Inscripciones:** m. l.- Villaseñor 65

## Bibliografía

CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1991, pp. 371-392.

CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 263-270

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Caja-lón, 1996, pp. 11-32.

ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 102, 112 y 114.



Panel lateral



## Número de inventario: 18

**Título:** Paisaje

**Autor:** Manuel López Villaseñor

**Otros colaboradores:** Teodoro Ríos Balaguer (arquitecto)

**Cronología:** 1965

**Localización:** Salón de Sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 3'23 x 1'03 m aproximadamente

**Promotor:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Propietario:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Inscripciones:** Villaseñor 65

## Bibliografía

CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1991, pp. 371-392.

CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 263-270

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Cajalón, 1996, pp. 11-32.

ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 102, 112 y 114.



Panel lateral

## Número de inventario: 19

**Título:** Paisaje

**Autor:** Manuel López Villaseñor

**Otros colaboradores:** Teodoro Ríos Balaguer (arquitecto)

**Cronología:** 1965

**Localización:** Salón de Sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 3'23 x 0'99 m aproximadamente

**Promotor:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Propietario:** Excma. Diputación Provincial de Zaragoza

**Inscripciones:** Villaseñor

## Bibliografía

CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1991, pp. 371-392.

CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 263-270

CALVO RUATA, José Ignacio, «Murales de Villaseñor en la Diputación de Zaragoza», en *Villaseñor, Galería Jalón, Caja Rural del Jalón, Zaragoza, marzo-abril 1996*, Zaragoza, Cajalón, 1996, pp. 11-32.

ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura, *El Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Un edificio singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 102, 112 y 114.

PINTURA MURAL DE INICIATIVA PRIVADA DURANTE LA DICTADURA



Panel lateral

## Número de inventario: 20

**Título:** A las cinco de la tarde

**Autor:** Fermín Aguayo

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1952

**Localización:** En origen fueron pintados para el bar La Parrilla, y posteriormente pasaron al bar Trébol. Tras la jubilación de Calixto Ullate, éste se llevó consigo las pinturas de Aguayo, que serían vendidas en 1986. En concreto, este el mural fue adquirido por el Gobierno de Aragón, aunque actualmente se encuentra en el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporánea.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lienzo

**Medidas:** 1'42 x 3'55 m

**Promotor:** Calixto Ullate

**Propietario:** Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporánea (Gobierno de Aragón)

**Inscripciones:** Aguayo 52 (ángulo inferior izquierdo)

## Bibliografía

VV.AA., *F. Aguayo (1926-1977), Palacio de la Lonja, del 5 de octubre al 3 de noviembre de 1985*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.

ANÓNIMO, «Adquisiciones y descubrimientos», en *Aragón Cultural*, n.º 5, 2.ª época, 1987, s/p.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y LOMBA SERRANO, Concepción, «El grupo *Pórtico* de Zaragoza (1947-1952): Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy G. Laguardia. Ensayo de interpretación» en *Grupo Pórtico. Fermín Aguayo, Eloy Laguardia, Santiago Lagunas, La Lonja, Zaragoza, 10 de diciembre 1993 13 de febrero 1994*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón, 1993, p. 56.

VV.AA., *A primera vista. Colección de arte Cortes de Aragón, 20 abril-15 junio 1999*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1999, pp. 19 y 82-83.

BONET, Juan Manuel, GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE, Jesús Pedro, *La colección de pintura de las Cortes de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2009, p. 19.





*A las cinco de la tarde* en los pasillos del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporánea



*A las cinco de la tarde*



## Número de inventario: 21

**Título:** Semana Santa

**Autor:** Fermín Aguayo

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1952

**Localización:** En origen fueron pintados para el bar La Parrilla, y posteriormente pasaron al bar Trébol. Tras la jubilación de Calixto Ullate, éste se llevó consigo las pinturas de Aguayo, que serían vendidas en 1986. En concreto, esta obra fue adquirida en 1986 por el Gobierno de Aragón, donde permanece actualmente presidiendo el despacho de la Presidencia.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lienzo

**Medidas:** 1'42 x 2'26

**Promotor:** Calixto Ullate

**Propietario:** Gobierno de Aragón

**Inscripciones:** 52 Aguayo (ángulo inferior izquierdo)

## Bibliografía

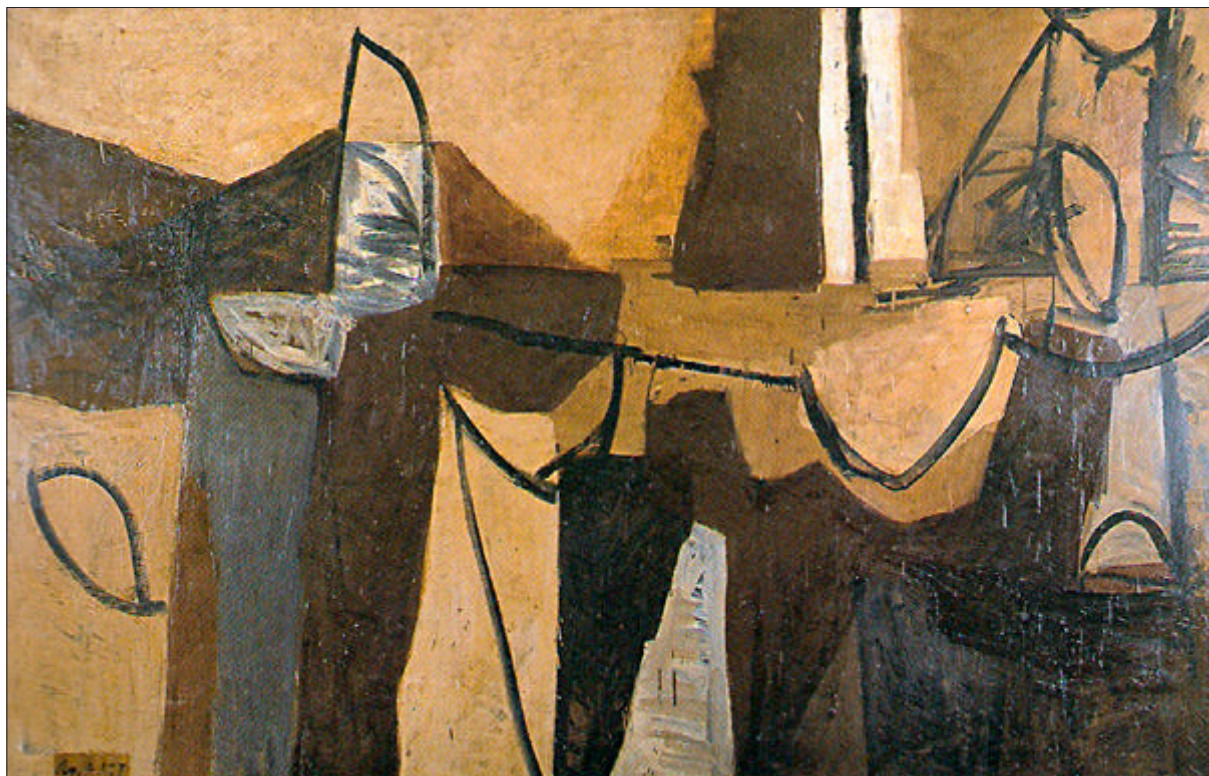
VV.AA., *F. Aguayo (1926-1977), Palacio de la Lonja, del 5 de octubre al 3 de noviembre de 1985*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.

ANÓNIMO, «Adquisiciones y descubrimientos», en *Aragón Cultural*, n.º 5, 2.ª época, 1987, s/p.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y LOMBA SERRANO, Concepción, «El grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952): Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy G. Laguardia. Ensayo de interpretación» en *Grupo Pórtico. Fermín Aguayo, Eloy Laguardia, Santiago Lagunas, La Lonja, Zaragoza, 10 de diciembre 1993 13 de febrero 1994*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón, 1993, p. 56.

VV.AA., *A primera vista. Colección de arte Cortes de Aragón, 20 abril-15 junio 1999*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1999, pp. 19 y 82-83.

BONET, Juan Manuel, GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE, Jesús Pedro, *La colección de pintura de las Cortes de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2009, p. 19.



Semana Santa

## Número de inventario: 22

**Título:** Tú y yo

**Autor:** Fermín Aguayo

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1952

**Localización:** En origen fueron pintados para el bar La Parrilla, y posteriormente pasaron al bar Trébol. Actualmente se encuentra en la sede de las Cortes de Aragón, concretamente en el hall de Presidencia, después de que la obra fuera adquirida por las Cortes de Aragón en 1986.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lienzo

**Medidas:** 1'52 x 1'62 m

**Promotor:** Calixto Ullate

**Propietario:** Cortes de Aragón

**Inscripciones:** 52 Aguayo (ángulo inferior izquierdo)

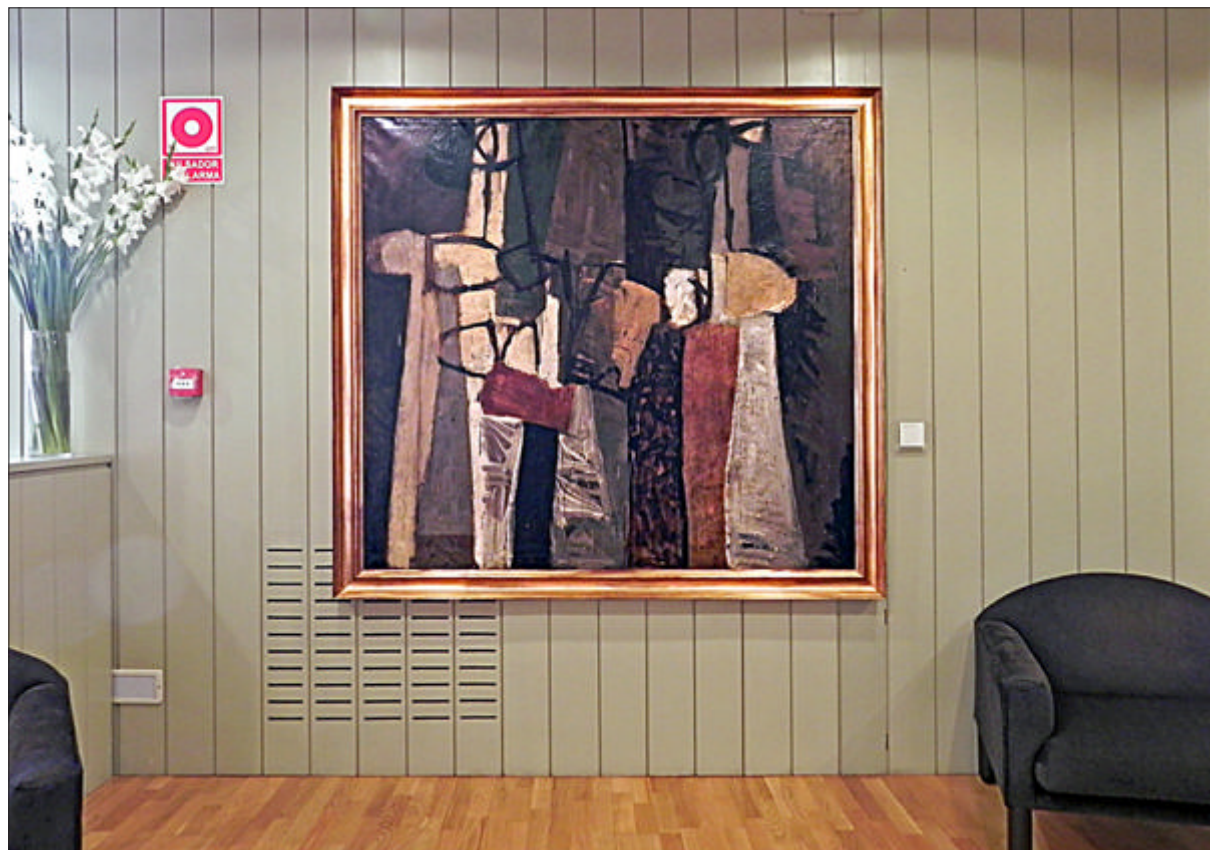
## Bibliografía

VV.AA., *F. Aguayo (1926-1977), Palacio de la Lonja, del 5 de octubre al 3 de noviembre de 1985*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y LOMBA SERRANO, Concepción, «El grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952): Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy G. Laguardia. Ensayo de interpretación» en *Grupo Pórtico. Fermín Aguayo, Eloy Laguardia, Santiago Lagunas, La Lonja, Zaragoza, 10 de diciembre 1993 13 de febrero 1994*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón, 1993, p. 56.

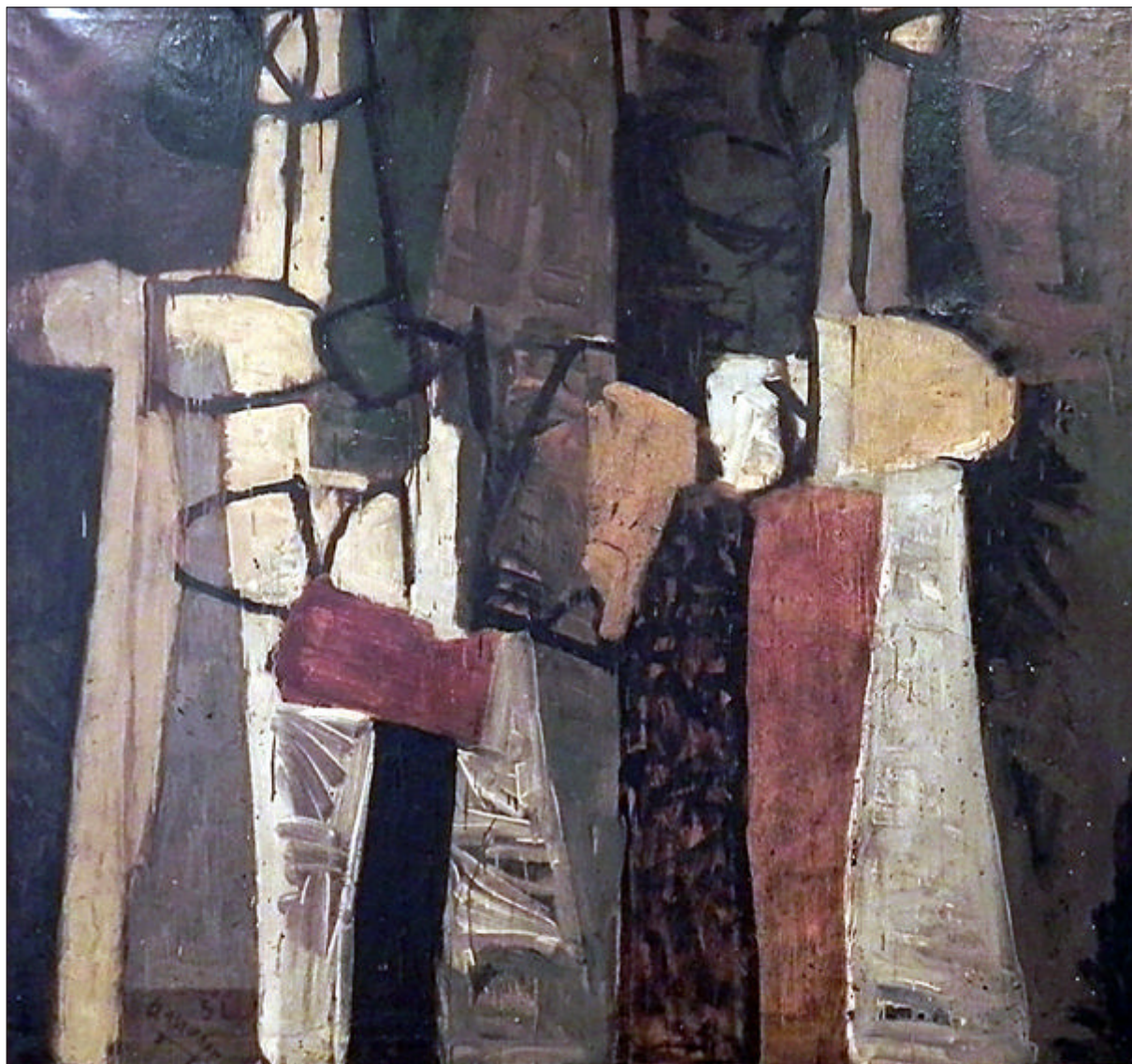
VV.AA., *A primera vista. Colección de arte Cortes de Aragón, 20 abril-15 junio 1999*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1999, p. 19.

BONET, Juan Manuel, GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE, Jesús Pedro, *La colección de pintura de las Cortes de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2009, pp. 19, 62-63.



*Tú y yo* en el vestíbulo de la Presidencia de las Cortes de Aragón





*Tú y yo G*

## Número de inventario: 23

**Título:** Apolo y las musas del Parnaso

**Autor:** Luis Berdejo

**Otros colaboradores:** Marcelo Carqué y Luis Burillo (aparejador y arquitecto del Cine Latino)

**Cronología:** 1953

**Localización:** Sala de exhibición del antiguo cine Latino. En 1970 se producía el cierre del cine, que pasó a convertirse en un bingo, un cambio de uso que, sin embargo, no afectó a la conservación de la obra, que sigue presidiendo su emplazamiento original.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lienzo adherido al techo.

**Medidas:** 8'80 x 11 m, 70 m<sup>2</sup> aproximadamente

**Promotor:** Miguel Rived Arbuniés (empresario del Cine Latino).

**Propietario:** Bingo Zaragoza

**Inscripciones:** L. Berdejo 1953 (lateral derecho inferior, junto a la imagen de Clío)

## Bibliografía

BUJ, Marcial, «Luis Berdejo, el pintor de Teruel que expuso en Pittsburch con Picasso y Dalí», en *Heraldo de Aragón*, 18 de septiembre de 1953, p. 4

"Inauguración del 'Cine Latino' en la calle Estébanes», en *Heraldo de Aragón*, 27 de febrero de 1954, p. 5.

"Solemne inauguración del cine Latino», en *El Noticiero*, 27 de febrero de 1954, p. 10.

BORAU, José Luis, «Tres ejemplos de colaboración entre pintura y arquitectura», en *Heraldo de Aragón*, 24 de febrero de 1955, p. 7.

OLIVÁN BAILE, Francisco, «Vida del pintor Luis Berdejo Elipe», en *Sesión necrológica en memoria del Ilmo. Sr. D. Luis Berdejo Elipe por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, celebrada en sesión pública solemne, que tuvo lugar el día 27 de marzo de 1981, con la intervención de los M.I. Sres. Académicos, D. Manuel Navarro López y D. Francisco Oliván Baile*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1982, pp. 56-58.

TUDELILLA DE LAGUARDIA, Chus, «Documentos», en TUDELILLA, Chus (Comisaria), *Luis Berdejo (1902-1980) Exposición Antológica, La Lonja 26 de mayo 10 de julio 1994*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 1994, p. 154.

GARCÍA GUATAS, Manuel, «Nostalgia de París y Roma», en TUDELILLA, Chus (Comisaria), *Luis Berdejo (1902-1980) Exposición Antológica, La Lonja 26 de mayo 10 de julio 1994*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 1994, p. 54.

MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines en Zaragoza 1939-1975*, Zaragoza, Ediciones Elazar, 2005, pp. 139-149.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, REVILLA HERNANDO, Ana M.<sup>a</sup>, «La pintura mural en los espacios de ocio de Zaragoza desde 1950 hasta la actualidad», en *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte. Arte Público hoy. Nuevas vías de interpretación y consideración crítica*, Valladolid, 2010, pp. 170-171.



Boceto (fotografía de Luis Alberto Berdejo)





Luis Berdejo durante el proceso de realización (fotografía de Luis Alberto Berdejo)



Luis Berdejo durante el proceso de realización (fotografía de Luis Alberto Berdejo)



*Apolo y las Musas del Parnaso (fotografía de Luis Alberto Berdejo)*



*Vista actual del mural en la sala de bingo*

## Número de inventario: 24

**Título:** Sin título

**Autor:** Andrés Conejo

**Otros colaboradores:** José de Yarza García y Teodoro Ríos Usón (arquitectos)

**Cronología:** 1954

**Localización:** Vestíbulo del cine Palafox

**Técnica y materiales:** Óleo sobre tabla adherida al muro

**Medidas:** 6 x 17 m aproximadamente

**Promotor:** Zaragoza Urbana S.A.

**Propietario:** Zaragoza Urbana S.A.

**Inscripciones:** Andrés Conejo 1954 (ángulo inferior derecho)

## Bibliografía

ANÓNIMO, «Inauguración del «Cine Palafox»», en *Heraldo de Aragón*, 5 de octubre de 1954, p. 3.

RÍOS, Teodoro, YARZA, José de, «Edificio «Zaragoza Urbana, S.A.»», en *Zaragoza*, en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 165, septiembre 1955, pp. 1-9.

ANÓNIMO, «Cine Rex Hoy inauguración», en *El Noticiero*, 12 de mayo de 1954, p. 9.

BORAU, José Luis, «Tres ejemplos de colaboración entre pintura y arquitectura», en *Heraldo de Aragón*, 24 de febrero de 1955, p. 7.

AVELLANEDA, Manuel (Comisario), *Andrés Conejo. Exposición homenaje*, Murcia, Región de Murcia, 1993, s/p.

MOSQUERA PEDROSA, Juan (comisario), *Andrés Conejo 1914-1992*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1998, p. 58.

MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines en Zaragoza 1939-1975*, Zaragoza, Ediciones Elazar, 2005, pp. 169-185.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, REVILLA HERNANDO, Ana M.<sup>a</sup>, «La pintura mural en los espacios de ocio de Zaragoza desde 1950 hasta la actualidad», en *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte. Arte Público hoy. Nuevas vías de interpretación y consideración crítica*, Valladolid, 2010, pp. 171-173.



Mural de Andrés Conejo en el Cine Palafox (fotografía de Zaragoza Urbana, S. A.)





Mural de Andrés Conejo en el Cine Plafox (fotografía de Zaragoza Urbana, S. A.)







## Número de inventario: 25

**Título:** Sin título

**Autor:** Javier Ciria

**Otros colaboradores:** José de Yarza (arquitecto)

**Cronología:** 1954

**Localización:** Originalmente, se localizaba en el vestíbulo del Teatro Cine Iris (Teatro Fleta). Con motivo de las polémicas obras emprendidas en el teatro, el mural fue desmontado en 2001 por los restauradores Rosa Senserrich Espuñes y Gonzalo Martí. Seguidamente, el mural fue embalado y depositado en la Universidad Laboral, trasladándolo en 2009 a la Escuela Taller de Restauración de Aragón.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre tabla estucada (cinco paneles centrales) y óleo sobre plafones de escayola, unidos y reforzados en su parte posterior con una estructura de cañas, yeso y estopa (dos paneles laterales).

**Medidas:** 1'70 x 35 m aproximadamente

**Promotor:** Empresa Parra

**Propietario:** Gobierno de Aragón

**Inscripciones:** Ciria 54 (lateral inferior izquierdo)

## Bibliografía

BORAU, «Tres ejemplos de colaboración entre pintura y arquitectura», en *Heraldo de Aragón*, 24 de febrero de 1955, p. 7.  
P.C. de C., «Ayer fue bendecido e inaugurado el nuevo Teatro Iris», en *Heraldo de Aragón*, 25 de febrero de 1955, p. 3.  
«Teatros y cines», en *El Noticiero*, 24 de febrero de 1955, p. 6.

ANÓNIMO, «Pinturas murales de Javier Ciria», en *Heraldo de Aragón*, 2 de enero de 1955, p. 9

ÁLVAREZ GRACIA, Andrés (Comisario), *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica. Palacio de Sástago. Zaragoza. 20 mayo-26 junio, 1994*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, Galería Almazán, 1994, pp. 44 y 125.

MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, «El teatro-cine Fleta y la renovación de la arquitectura zaragozana en la década de 1950», en *Artígrafa*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 14, 1999, pp. 404-407.

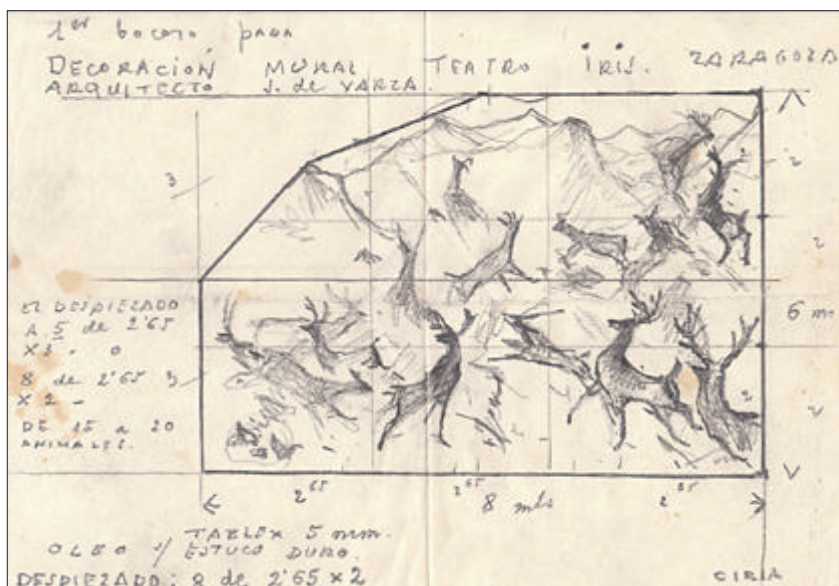
SEPÚLVEDA SAURAS, M.ª Isabel, *La Institución «Fernando el Católico» y la actividad artística en Zaragoza (1947-1961)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002, pp. 46-47.

MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines en Zaragoza 1939-1975*, Zaragoza, Elazar, 2005, pp. 187-203.

GRAU TELLO, M.ª Luisa, REVILLA HERNANDO, Ana M.ª, «La pintura mural en los espacios de ocio de Zaragoza desde 1950 hasta la actualidad», en *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte. Arte Público hoy. Nuevas vías de interpretación y consideración crítica*, Valladolid, 2010, pp. 173-174.

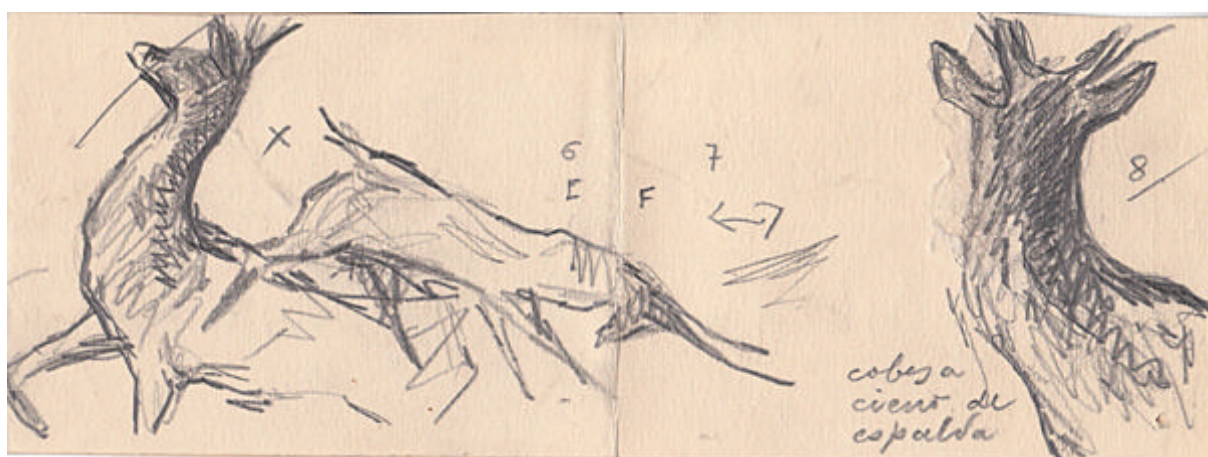
GARCÍA, Mariano, «Fauna ibérica para las paredes del Teatro Fleta», en *Heraldo de Aragón*, 14 de marzo de 2010, p. 16.

PAYUETA MARTÍNEZ, Alicia, MORALES RAMÍREZ, Susana, «Los murales de Javier Ciria procedentes del Teatro Fleta de Zaragoza. Parte I Proyecto para su restauración», en *Kausis*, n.º 7, junio 2010, pp. 25-35.



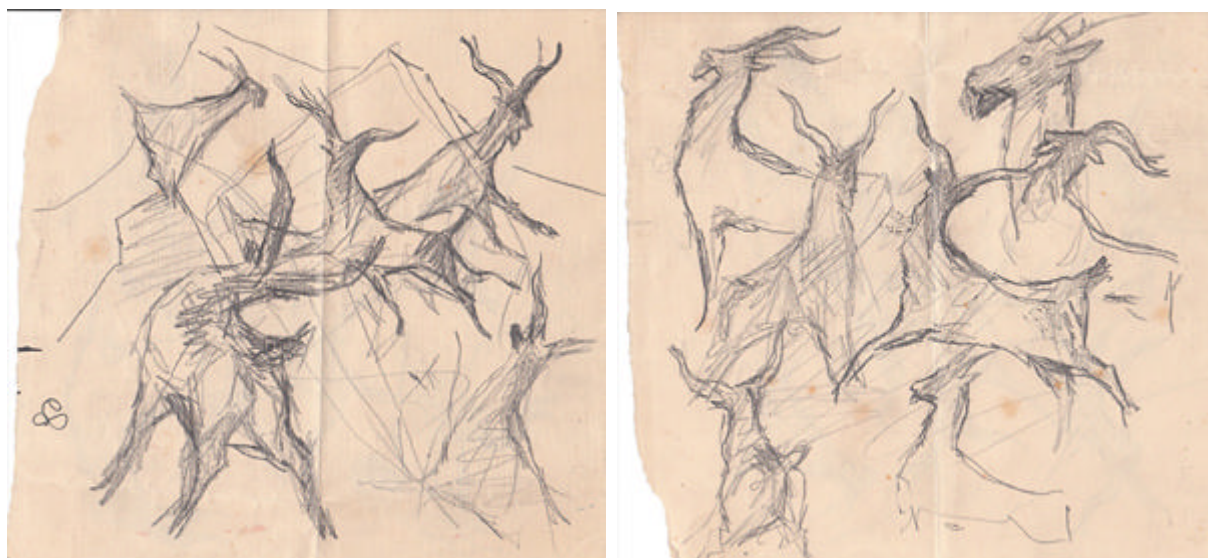
Boceto para el mural del Teatro Fleta  
(propiedad de Andrés Álvarez García)





Tiras de dibujos preparatorios de 1953 (propiedad de Andrés Álvarez García)





Dibujos preparatorios (propiedad de Andrés Álvarez García)



Dibujo preparatorios de 1953 (propiedad de Andrés Álvarez García)



Dibujo preparatorios (propiedad de Andrés Álvarez García)





Dibujos preparatorios de 1954 (propiedad de Andrés Álvarez García)





Dibujos preparatorios (propiedad de Andrés Álvarez García)



Motivo utilizado por Ciria en el mural para el Teatro Fleta (propiedad de Andrés Álvarez García)



Fotografía del vestíbulo del Fleta (Folleto propiedad de Andrés Álvarez García)





Primer panel del mural (imagen propiedad del Gobierno de Aragón)



Segundo panel del mural (imagen propiedad del Gobierno de Aragón)



Tercer panel del mural (imagen propiedad del Gobierno de Aragón)



Cuarto panel del mural (imagen propiedad del Gobierno de Aragón)



Quinto panel del mural (imagen propiedad del Gobierno de Aragón)





Sexto panel del mural (imagen propiedad del Gobierno de Aragón)



Séptimo panel del mural (imagen propiedad del Gobierno de Aragón)



Octavo panel del mural (imagen propiedad del Gobierno de Aragón)





Noveno panel del mural (imagen propiedad del Gobierno de Aragón)



Décimo panel del mural (imagen propiedad del Gobierno de Aragón)



Undécimo panel del mural (imagen propiedad del Gobierno de Aragón)





Duodécimo panel del mural  
(imagen propiedad del Gobierno de Aragón)



Decimotercer panel del mural  
(imagen propiedad del Gobierno de Aragón)



Decimocuarto panel del mural  
(imagen propiedad del Gobierno de Aragón)



Último panel del mural  
(imagen propiedad del Gobierno de Aragón)

## Número de inventario: 26

**Título:** Sin título

**Autor:** Desconocido

**Otros colaboradores:** Fábrica de Muebles y Decoración Loscertales (en concreto, Antonio Ruiz y Julio Martínez Palacín, dos de los decoradores que trabajaban en la empresa y que se hicieron cargo del proyecto de decoración de Las Vegas)

**Cronología:** 1955

**Localización:** Pared situada tras la barra de la sala destinada a servicio de cafetería de Las Vegas. El mural desapareció con la reconversión del local en una nueva cafetería.

**Técnica y materiales:** Esgrafiado sobre muro

**Medidas:** De una manera aproximada y sirviéndonos de las imágenes conservadas, podemos establecer las medidas de la obra que rondarían el 1'5 x 10 m aproximadamente.

**Promotor:** Hijos de Domingo García S.R.C.

**Propietario:** Hijos de Domingo García S.R.C.

**Inscripciones:** Sólo conocemos la obra a través de las escasas imágenes existentes, lo que nos ha impedido comprobar la presencia de inscripciones.

## Bibliografía

LABORDA, Eduardo (Comisario), *Antonio Ruiz Asensio. Zaragoza años sesenta, Palacio de Montemuzo, 7-26 septiembre 2010*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2010.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Las Vegas, un hito de la modernidad», en «Artes y Letras» suplemento cultural de *Heraldo de Aragón*, 10 de noviembre de 2011, pp. 4-5.



Vista de la cafetería de Las Vegas con mural  
(fotografía de la familia Solans-Loscertales)



Vista de la cafetería de Las Vegas con mural  
(fotografía de la familia Solans-Loscertales)



## Número de inventario: 27

**Título:** Sin título

**Autor:** M.<sup>a</sup> Antonia Dans

**Otros colaboradores:** Fábrica de Muebles y Decoración Loscertales (en concreto, Antonio Ruiz y Julio Martínez Palacín, dos de los decoradores que trabajaban en la empresa y que se hicieron cargo del proyecto de decoración de Las Vegas)

**Cronología:** 1955

**Localización:** El mural presidía el salón situado al fondo de la planta calle de la cafetería Las Vegas. Fue destruido en una de las reformas realizadas en el local.

**Técnica y materiales:** Desconocidas

**Medidas:** De una manera aproximada y sirviéndonos de las imágenes conservadas, podemos establecer las medidas de la obra que rondarían los 4 x 8 m aproximadamente.

**Promotor:** Hijos de Domingo García S.R.C.

**Propietario:** Hijos de Domingo García S.R.C.

**Inscripciones:** M.A. DANS (parte inferior del mural)

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Las Vegas, un hito de la modernidad», en «Artes y Letras» suplemento cultural de *Heraldo de Aragón*, 10 de noviembre de 2011, pp. 4-5.



Salón de Las Vegas con el mural de M.<sup>a</sup> Antonia Dans (fotografía de la familia Solans-Loscertales)

## Número de inventario: 28

**Título:** Ricos y pobres

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:** Fernando Ballestín (decorador responsable de la decoración del local y que fue quien le encargó la realización del mural)

**Cronología:** 1957

**Localización:** Cafetería Palafox. Desconocemos el paradero de la obra.

**Técnica y materiales:** Caseína y resinas plásticas lavables sobre tabla

**Medidas:** 2 x 20 m aproximadamente

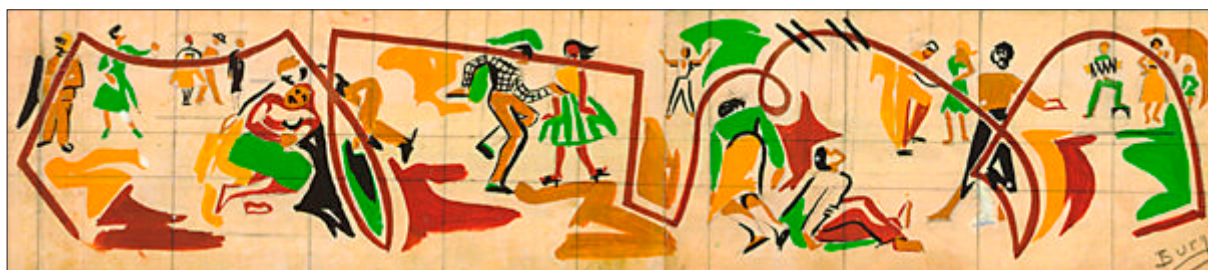
**Promotor:** Desconocido

**Propietario:** Desconocido

**Inscripciones:** Burges 57 (extremo inferior derecho)

### Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012, p. 14.*



Boceto de *Ricos y Pobres* (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)



Detalles del mural (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)



## Número de inventario: 29

**Título:** Antiguos y Modernos

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:** Fernando Ballestín (decorador responsable de la decoración del local y que fue quien le encargó la realización del mural)

**Cronología:** 1957

**Localización:** Cafetería Palafox. Desconocemos el paradero de la obra.

**Técnica y materiales:** Caseína y resinas plásticas lavables sobre tabla

**Medidas:** 2 x 20 m aproximadamente

**Promotor:** Desconocido

**Propietario:** Desconocido

**Inscripciones:** Burges 57 (extremo izquierdo a media altura)

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012, p. 14.*



Boceto de *Antiguos y Modernos* (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)



Detalles del mural (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)

## Número de inventario: 30

**Título:** Sin título

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1957

**Localización:** Rellano de entrada al Club de Oficiales de la Base Americana (Pasaje Palafox). No se conserva.

**Técnica y materiales:** Temple de huevo sobre muro

**Medidas:** 3'40 x 3'20 m

**Promotor:** Desconocido

**Propietario:** Desconocido

**Inscripciones:** No ha sido posible comprobar en la fotografía de la obra la existencia de firma u otro tipo de inscripciones.

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012, p. 14.*



Boceto del mural (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)



M.<sup>a</sup> Pilar Burges frente al mural que presidía la entrada al Club  
(archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)



## Número de inventario: 31

**Título:** Espectadores

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1957

**Localización:** Club de Oficiales de la Base Americana (Pasaje Palafox). Desconocemos el paradero de la obra.

**Técnica y materiales:** Caseína y resinas vegetales sobre tabla

**Medidas:** 1'35 x 0'90 m aproximadamente

**Promotor:** Desconocido

**Propietario:** Desconocido

**Inscripciones:** Sólo conocemos la obra a través de los bocetos y de una fotografía, lo que nos ha impedido comprobar la presencia de inscripciones.

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012, p. 14.



Boceto de *Espectadores* (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)



Vista general del interior del club (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)

**Número de inventario: 32**

**Título:** Borrachera de movimiento

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1957

**Localización:** Club de Oficiales de la Base Americana (Pasaje Palafox). Desconocemos el paradero de la obra.

**Técnica y materiales:** Caseína y resinas vegetales sobre tabla

**Medidas:** 1'35 x 1'80 m aproximadamente

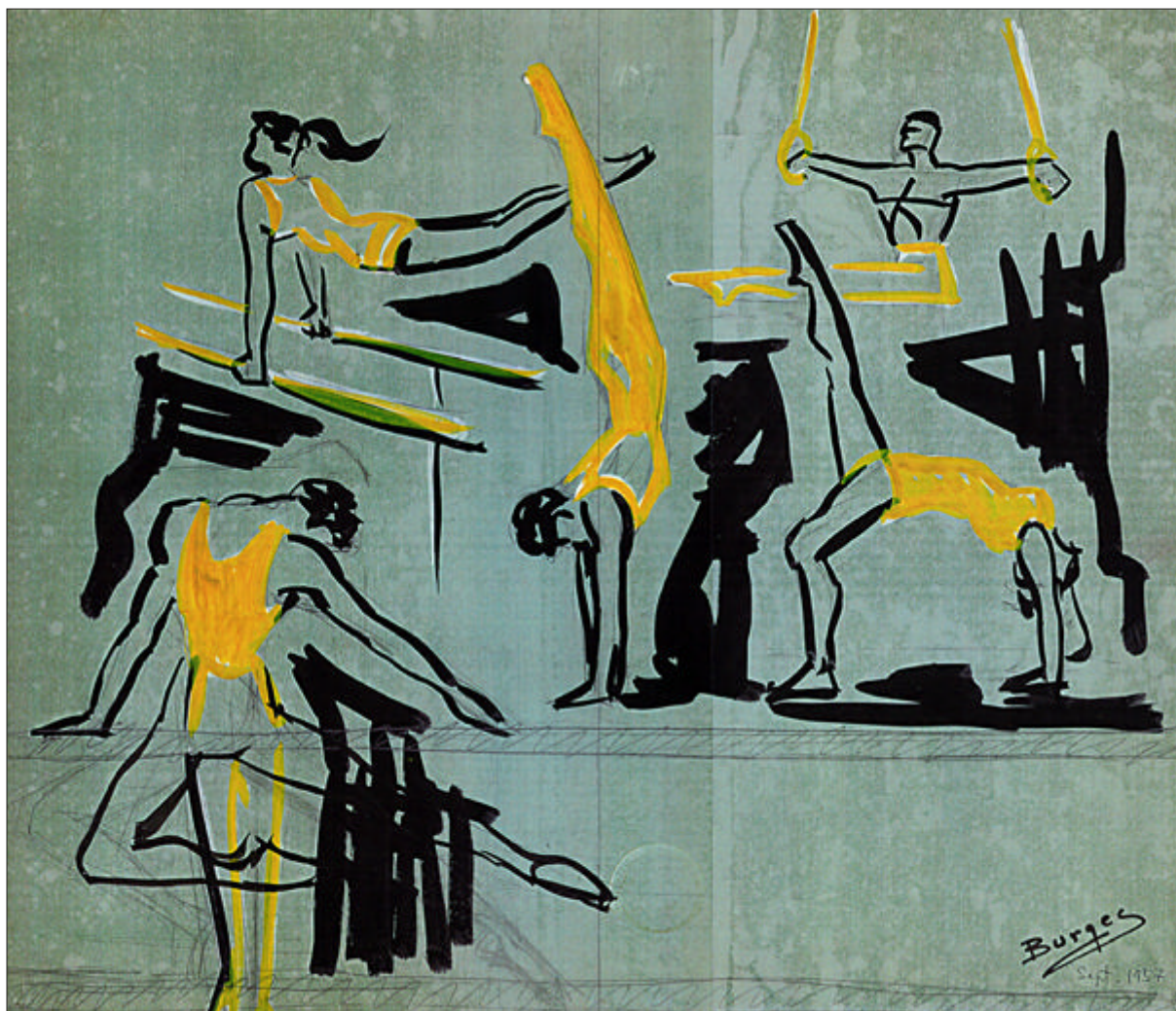
**Promotor:** Desconocido

**Propietario:** Desconocido

**Inscripciones:** Sólo conocemos la obra a través de los bocetos y de una fotografía, lo que nos ha impedido comprobar la presencia de inscripciones.

**Bibliografía**

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012, p. 14.*



Boceto de *Borrachera de movimiento* (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)



## Número de inventario: 33

**Título:** Borrachera de sol

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1957

**Localización:** Club de Oficiales de la Base Americana (Pasaje Palafox). Desconocemos el paradero de la obra.

**Técnica y materiales:** Caseína y resinas vegetales sobre tabla

**Medidas:** 1'35 x 1'80 m aproximadamente

**Promotor:** Desconocido

**Propietario:** Desconocido

**Inscripciones:** Sólo conocemos la obra a través de los bocetos y de una fotografía, lo que nos ha impedido comprobar la presencia de inscripciones.

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012, p. 14.*



*Borrachera de sol* (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)

**Número de inventario: 34**

**Título:** Borrachera de música

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1957

**Localización:** Club de Oficiales de la Base Americana (Pasaje Palafox). Desconocemos el paradero de la obra.

**Técnica y materiales:** Caseína y resinas vegetales sobre tabla

**Medidas:** 1'35 x 1'80 m aproximadamente

**Promotor:** Desconocido

**Propietario:** Desconocido

**Inscripciones:** Sólo conocemos la obra a través de los bocetos y de una fotografía, lo que nos ha impedido comprobar la presencia de inscripciones.

**Bibliografía**

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012*, p. 14.



Borrachera de música (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)



**Número de inventario: 35**

**Título:** Espectadores

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1957

**Localización:** Club de Oficiales de la Base Americana (Pasaje Palafox). Desconocemos el paradero de la obra.

**Técnica y materiales:** Caseína y resinas vegetales sobre tabla

**Medidas:** 1'35 x 0'90 m aproximadamente

**Promotor:** Desconocido

**Propietario:** Desconocido

**Inscripciones:** Sólo conocemos la obra a través de los bocetos y de una fotografía, lo que nos ha impedido comprobar la presencia de inscripciones.

**Bibliografía**

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012*, p. 14.



*Espectadores* (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)

## Número de inventario: 36

**Título:** Las calles de la ciudad

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:** Fernando Ballestín (decorador del local)

**Cronología:** 1958

**Localización:** Restaurante La Vital (Calle Coso, n.º 46). Desaparecida.

**Técnica y materiales:** Colas magras y resinas acrílicas sobre muro

**Medidas:** 2'60 x 2 m y 1'80 x 20 m

**Promotor:** Jacinto Olloqui

**Propietario:** Jacinto Olloqui

**Inscripciones:** Sólo conocemos la obra a través de las escasas imágenes existentes, lo que nos ha impedido comprobar la presencia de inscripciones.

## Bibliografía

ANÓNIMO, «El domingo fueron inauguradas y bendecidas las nuevas instalaciones de «La Vital»», en *Heraldo de Aragón*, 18 de marzo de 1958, p. 14.

ANÓNIMO, «La Vital inicia una nueva etapa con unos espléndidos y modernos servicios de cafetería y restaurante», en *Amanecer*, 18 de marzo de 1958, p. 15.

SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 355.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012, p. 14.



Boceto de *Las calles de la ciudad* (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)



Detalle de *Las calles de la ciudad*  
(archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)

## Número de inventario: 37

**Título:** *La comédie française*

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1959

**Localización:** Este mural, que hacía pareja con *Montmartre*, se situaba junto a la entrada del Café París (P.<sup>o</sup> de las Damas, n.º 11). Ambos desaparecieron con una reforma efectuada en el café en fecha desconocida.

**Técnica y materiales:** Esgrafiado sobre muro

**Medidas:** 2 x 1'30 m aproximadamente

**Promotor:** Carlos Redondo Peña

**Propietario:** Carlos Redondo Peña

**Inscripciones:** Sólo conocemos la obra a través de los bocetos de la obra, lo que nos ha impedido comprobar la presencia de inscripciones.

## Bibliografía

SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 355

GARCÍA GUATAS, Manuel, «Historias de esta vieja Facultad de Filosofía y Letras», en *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte, n.º 21, 2006, pp. 715-716.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986*, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012, p. 15.



Boceto de *La comédie française* (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)



## Número de inventario: 38

**Título:** *Montmartre*

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1959

**Localización:** Este mural, que hacía pareja con *La comédie française*, se situaba junto a la entrada del Café París (P.<sup>o</sup> de las Damas, n.º 11). Ambos desaparecieron con una reforma efectuada en el café en fecha desconocida.

**Técnica y materiales:** Esgrafiado sobre muro

**Medidas:** 2 x 1'30 m aproximadamente

**Promotor:** Carlos Redondo Peña

**Propietario:** Carlos Redondo Peña

**Inscripciones:** Sólo conocemos la obra a través de los bocetos, lo que nos ha impedido comprobar la presencia de inscripciones.

## Bibliografía

SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 355

GARCÍA GUATAS, Manuel, «Historias de esta vieja Facultad de Filosofía y Letras», en *Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 21, 2006, pp. 715-716.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012, p. 15.



Boceto de *Montmartre* (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)



## Número de inventario: 39

**Título:** *Paris la nuit*

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1959

**Localización:** Este mural presidía la barra del Café París (P.<sup>o</sup> de las Damas, n.<sup>o</sup> 11). Desconocemos el momento en que se produjo su desaparición, que probablemente tuvo lugar con el cierre del café.

**Técnica y materiales:** Caseína y resinas sobre muro.

**Medidas:** 1'54 x 2 m aproximadamente

**Promotor:** Carlos Redondo Peña

**Propietario:** Carlos Redondo Peña

**Inscripciones:** Sólo conocemos la obra a través de los bocetos, lo que nos ha impedido comprobar la presencia de inscripciones.

## Bibliografía

SEPÚLVEDA SAURAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 355

GARCÍA GUATAS, Manuel, «Historias de esta vieja Facultad de Filosofía y Letras», en *Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.<sup>o</sup> 21, 2006, pp. 715-716.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012, p. 15.



Boceto de *Paris la nuit* (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)



Fotografía de *Paris la nuit* en el Café París (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)

**Número de inventario: 40**

**Título:** Sin título

**Autor:** Julián Borreguero

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1959

**Localización:** El mural fue realizado para el vestíbulo de la sede de Radio Juventud, ubicada en Gran Vía n.º 7. Con la fusión en 1989 de Radio Cadena Española y Radio Nacional, la obra fue trasladada a las instalaciones de Radio Nacional de España en Aragón, donde quedó instalada en la escalera de la sede, para lo cual fue necesario cortarla y adaptarla a la superficie disponible.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre panel adherido al muro

**Medidas:** 2'40 x 1'92 m

**Promotor:** Radio Juventud

**Propietario:** Radio Nacional de España en Aragón

**Inscripciones:** Borreguero 3 -11-59 (lateral inferior izquierdo)

**Bibliografía**

*Julián Borreguero. Zaragoza, Museo Ibercaja «Camón Aznar», del 16 de junio al 30 de julio de 2000, Zaragoza, Ibercaja Obra Social y Cultural, 2000, pp. 45*

ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo (Comisario), *Julián Borreguero. Una retrospectiva, 1959-1995. Palacio de Sástago, Zaragoza, 2 de febrero-3 de marzo de 1996, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996, pp. 9 y 116.*



Mural de Julián Borreguero en las instalaciones de Radio Nacional de España





Mural de Julián Borreguero en las instalaciones de Radio Nacional de España



Detalles del mural



**Número de inventario: 41**

**Título:** Sin título

**Autor:** José Baqué Ximénez

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1959

**Localización:** Vestíbulo de entrada al Club Cultural del Banco de Aragón (C/ Valenzuela n.º 7). Desaparecido.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre muro

**Medidas:** 2'57 x 2'25 m

**Promotor:** Club Cultural del Banco de Aragón

**Propietario:** Club Cultural del Banco de Aragón

**Inscripciones:** Baqué Ximénez (ángulo superior derecho)

**Bibliografía**

Mural de José Baqué en la entrada del Club de empleados (fotografía del Club Cultural de empleados del Banco Santander de Zaragoza)



**Número de inventario: 42**

**Título:** Sin título

**Autor:** José Baqué Ximénez

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1959

**Localización:** Salón del Club Cultural del Banco de Aragón (C/ Valenzuela n.º 7). Desaparecido.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre muro

**Medidas:** 1'77 x 3'8 m

**Promotor:** Club Cultural del Banco de Aragón

**Propietario:** Club Cultural del Banco de Aragón

**Inscripciones:** Baqué Ximénez (ángulo inferior derecho)

**Bibliografía**

Vista general del salón del Club Cultural del Banco de Aragón



Mural de José Baqué en el salón del Club Cultural del Banco de Aragón  
(fotografía propiedad del Club Cultural de empleados del Banco Santander de Zaragoza)

**Número de inventario: 43**

**Título:** Sin título

**Autor:** José Baqué Ximénez

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1959

**Localización:** Salón del Club Cultural del Banco de Aragón (C/ Valenzuela n.º 7). Desaparecido.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre muro

**Medidas:** 1'77 x 4'20

**Promotor:** Club Cultural del Banco de Aragón

**Propietario:** Club Cultural del Banco de Aragón

**Inscripciones:** Baqué Ximénez (ángulo inferior derecho)

**Bibliografía**

Mural de José Baqué en el salón del Club Cultural del Banco de Aragón  
(fotografía propiedad del Club Cultural de empleados del Banco Santander de Zaragoza)

## Número de inventario: 44

**Título:** Sin título

**Autor:** Julián Borreguero

Otros colaboradores:

**Cronología:** 1960 (en las publicaciones aparece 1958 y 1959, pero si tenemos en cuenta que el espacio se inaugura en septiembre de 1960 lo más probable es que la obra se realizara en ese año). En paradero desconocido.

**Localización:** Sala de fiestas de la cafetería Río Club (C/ Cinco de Marzo, antiguo Requeté Aragonés)

**Técnica y materiales:** Desconocemos la técnica empleada por el autor en esta obra, pero barajamos que probablemente se tratara de óleo sobre panel.

**Medidas:** Desconocidas

**Promotor:** Luis Montes Azcona

**Propietario:** Luis Montes Azcona

**Inscripciones:** J. Borreguero (lateral inferior derecha, junto a la puerta)

## Bibliografía

ANÓNIMO, «Hoy se inaugura una nueva sala de fiestas», en *Heraldo de Aragón*, 8 de septiembre de 1960, p. 6.

ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo (Comisario), *Julián Borreguero. Una retrospectiva, 1959-1995, Palacio de Sástago, Zaragoza, 2 de febrero 3 de marzo de 1996*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996, pp. 8, 11 y 116.

*Julián Borreguero. Zaragoza, Museo Ibercaja «Camón Aznar», del 16 de junio al 30 de julio de 2000*, Zaragoza, Ibercaja Obra Social y Cultural, 2000, p. 45.



Julián Borreguero ante su mural en el Río Club (fotografía de la familia Borreguero-Arias)



## Número de inventario: 45

**Título:** Muchachas y guerreros con la Niké

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:** Pilar Ruiz de Gopegui y Manolo Rebollo (equipo de andamio)

**Cronología:** 1960

**Localización:** Restaurante Corinto (C/ Coso, n.º 77). La obra no se conserva en la actualidad puesto que, con toda probabilidad, fue destruida con el cierre del restaurante.

**Técnica y materiales:** Desconocemos la técnica empleada en la ejecución de esta obra.

**Medidas:** 2'60 x 6 m (sabemos las medidas de la obra gracias a que la autora anotó las dimensiones de cada uno de los murales)

**Promotor:** Desconocido

**Propietario:** Desconocido

**Inscripciones:** En el boceto de la obra aparecían las siguientes inscripciones, distribuida a lo largo de la composición:  
NIKH / ΑΦΕ / ΣΤΡΑΤΙΩΤΑΙ / ΚΟΦΑΥ

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *Maria Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012, p. 15.



Boceto de *Muchachas y guerreros con la Niké* (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)



## Número de inventario: 46

**Título:** Atletas con espectadoras y Bacantes con músicos

**Autor:** M.<sup>a</sup> Pilar Burges

**Otros colaboradores:** Pilar Ruiz de Gopegui y Manolo Rebollo (equipo de andamio)

**Cronología:** 1960

**Localización:** Restaurante Corinto (C/ Coso, n.º 77). La obra no se conserva en la actualidad puesto que, con toda probabilidad, fue destruida con el cierre del restaurante.

**Técnica y materiales:** Desconocemos la técnica empleada en la ejecución de esta obra.

**Medidas:** 2'60 x 1'70 m (sabemos las medidas de la obra gracias a que la autora anotó las dimensiones de cada uno de los dos murales)

**Promotor:** Desconocido

**Propietario:** Desconocido

**Inscripciones:** En los bocetos de las obras aparecían las siguientes inscripciones: ΑΘΛΗΤΑΙ y ΠΑΡΘΕΝΟΙ

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La pintura mural de María Pilar Burges en los cafés y restaurantes de Zaragoza», en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Comisario), *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986*, Casa de los Morlanes, 31 enero-8 abril 2012, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012, p. 15.



Boceto de Atletas con espectadoras y Bacantes con músicos (archivo de M.<sup>a</sup> Pilar Burges)

**Número de inventario: 47**

**Título:** Sin título

**Autor:** Manuel López Villaseñor

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1966

**Localización:** En origen, el mural ocupaba la pared izquierda del vestíbulo del Instituto Ulta, visible desde la calle a través de su frente completamente acristalado. Tras la compra por parte de Ibercaja, la obra se encuentra en la sala principal de reuniones situada en la primera planta de la sede Social de IberCaja, Plaza Paraíso, n.º 2.

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo

**Medidas:** 2 x 4'53 m

**Promotor:** Instituto Ulta

**Propietario:** IberCaja (fue adquirido por la entidad el 29 de septiembre de 1989 a Gráficas Cromo)

**Inscripciones:** m.-l Villaseñor (ángulo inferior izquierdo)

**Bibliografía**

CHACÓN FERREY, Víctor, *Villaseñor: Conocimiento y presencia*, Tesis Doctoral dirigida por Manuel López Villaseñor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.



Mural de Manuel Villaseñor en el despacho de Ibercaja





Mural de Manuel Villaseñor



Detalle del mural



Detalle del mural



Detalle de *La mina* (ciclo de la DPZ)



**Número de inventario: 48**

**Título:** Sin título

**Autor:** Andrés Conejo

**Otros colaboradores:** José de Yarza y Teodoro Ríos Usón (arquitectos)

**Cronología:** 1967

**Localización:** Originalmente se encontraba en el vestíbulo del cine Rex. Con su reconversión en Palafox Las Salas, se procedió a desmontar y trasladar el mural de Conejo, que actualmente se encuentra almacenado en las instalaciones del Hotel Palafox, propiedad de Zaragoza Urbana S. A.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre táblex adherido al muro

Medidas:

2'18 (altura mínima) x 4'63 m

3'53 (altura máxima) x 4'63 m

**Promotor:** Zaragoza Urbana S.A.

**Propietario:** Zaragoza Urbana S.A.

**Inscripciones:** Andrés Conejo 67 (extremo inferior derecho)

**Bibliografía**

MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines en Zaragoza 1939-1975*, pp. 165 y 167.

PINTURA MURAL DURANTE LA TRANSICIÓN



Mural de Andrés Conejo para el antiguo Cine Rex



Detalles del mural



**Número de inventario: 49**

**Título:** Sin título

**Autor:** Mariano Villalta

Otros colaboradores:

**Cronología:** 1971

**Localización:** Clínica Quirón-Ruiseñores

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo

**Medidas:** 2 x 3 m aproximadamente

**Promotor:** Grupo Hospitalario Quirón (Pilar Muro y Publio Cordón)

**Propietario:** Grupo Hospitalario Quirón

**Inscripciones:** Villalta (lateral inferior derecho)

**Bibliografía**

Mural de Mariano Villalta en el vestíbulo de la Clínica Quirón



Vestíbulo de la Clínica Quirón

## Número de inventario: 50

**Título:** Sin título

**Autor:** José Luis Cano

Otros colaboradores:

**Cronología:** 1972

**Localización:** Cámara de Comercio de Zaragoza (antigua Feria de Muestras)

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo en tabla adherida al muro

**Medidas:** 6'5 x 10 m aproximadamente

**Promotor:** Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja

**Propietario:** Cámara de Comercio de Zaragoza

**Inscripciones:** La parte inferior del mural está oculta por el mobiliario de oficina, lo que ha impedido comprobar la existencia de inscripciones en esa zona.

## Bibliografía

ANÓNIMO, «José Luis Cano, medalla de plata de la última bienal de pintura», en *Heraldo de Aragón*, 9 de marzo de 1972, p. 5.

VV.AA., *I Salón de Otoño «...punto y aparte» Palacio de la Lonja de Zaragoza del 2 al 22 de septiembre de 1985*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.



Primer boceto para el mural de la Feria de Muestras (propiedad de José Luis Cano)



Segundo boceto para el mural de la Feria de Muestras (propiedad de José Luis Cano)





Vista general del mural en la entrada de la antigua Feria de Muestras



Detalles del mural en la entrada de la antigua Feria de Muestras





Detalles del mural en la entrada de la antigua Feria de Muestras



Vista exterior del espacio donde se encuentra el mural

## Número de inventario: 51

**Título:** Sin título

**Autor:** Pedro Fuertes

Otros colaboradores:

**Cronología:** 1973

**Localización:** Sede del Hogar Extremeño situada en la calle Lorente. El traslado de la asociación a otro local supuso la desaparición de esta pintura.

**Técnica y materiales:** Óleo sobre muro

**Medidas:** Desconocidas

**Promotor:** Hogar Extremeño

**Propietario:** Hogar Extremeño

**Inscripciones:** «Porque semos asina, semos pardos / del coló de la tierra / los nietos de los machos que otros días / trunfaron en América» (mitad superior de la pintura)

Fuertes 73 (ángulo inferior derecho)

## Bibliografía

PINTURA MURAL EN EL ESPACIO URBANO DURANTE LATRANSICIÓN



Postal-recuerdo del Hogar Extremeño con una vista del mural de Pedro Fuertes (archivo de Eduardo Laborda-Iris Lázaro)



## Número de inventario: 52

**Título:** Sin título

**Autor:** Un grupo de artistas aragoneses (Pascual Blanco, Ángel Aransay, Villarrocha, Mariano Viejo, Rubén Enciso, José Luis Cano, Paco Simón, Enrique Larroy, Manuel Marteles, J.L. Jiménez, F. Cortés, M.<sup>a</sup> Carmen Estella, Natalio Bayo, José Luis Lasala, Sergio Abraín, J. Jimeno, Miguel Ángel Encuentra, Encarna López, José María Blasco Valtueña, Eduardo Salavera. Gregorio Villarig, Mercedes Laguens y Emilio Toore)

**Otros colaboradores:** Vecinos de Torrero

**Cronología:** Junio 1975

**Localización:** Tapia del Cuartel de Castillejos

**Medidas:** Desconocidas

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Promotor:** Asociación de Cabezas de Familia de Torrero-Venecia

**Propietario:** Desonocido

Inscripciones:

## Bibliografía

ANÓNIMO, «Cuando las vallas son algo más», en *Heraldo de Aragón*, 17 de junio de 1975, p. 6.

ANÓNIMO, «Vuelta y repintada», en *Heraldo de Aragón*, 26 de junio de 1975, p. 3.

VV.AA., «Protesta de varios pintores zaragozanos», en *Heraldo de Aragón*, 5 de julio de 1975, p. 7.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «El Colectivo Plástico de Zaragoza o el poder reivindicativo del arte», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 446-449.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La calle es nuestra: la pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición», en *On the w@terfront. The on-line magazine on waterfronts, public space, urban design, public art and civic participation*, n.º 23, june 2012.



Actuación en las tapias de Castillejos (fotografía de Manuel Roncero)





Actuación en las tapias de Castillejos (fotografía de Manuel Roncero)



Actuación en las tapias de Castillejos (fotografía de Manuel Roncero)



## Número de inventario: 53

**Título:** Sin título

**Autor:** Un grupo de artistas de Zaragoza

**Otros colaboradores:** Vecinos de La Paz

**Cronología:** octubre 1975

**Localización:** Fachada de la Asociación de Propietarios del barrio de La Paz

**Medidas:** Desconocidas

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Promotor:** Asociación de Propietarios del barrio de La Paz

**Propietario:** Asociación de Propietarios del barrio de La Paz

Inscripciones:

## Bibliografía

ANÓNIMO, «Una obra importante», en *Heraldo de Aragón*, 28 de octubre de 1975, p. 3

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «El Colectivo Plástico de Zaragoza o el poder reivindicativo del arte», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 449-450.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La calle es nuestra: la pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición», en *On the w@terfront. The on-line magazine on waterfronts, public space, urban design, public art and civic participation*, n.º 23, june 2012.



Boceto del mural (Caja 204069, Expediente 38.813/1975 del Archivo Municipal de Zaragoza)



Proceso de realización (archivo del CPZ)



Detalle del mural (archivo del CPZ)



## Número de inventario: 54

**Título:** Sin título

**Autor:** Colectivo Plástico de Zaragoza

**Otros colaboradores:** Vecinos de la Almozara

**Cronología:** 1977

**Localización:** Asociación de Cabezas de Familia de la Almozara

**Medidas:** Desconocidas

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre tabla

**Promotor:** Asociación de Cabezas de Familia de la Almozara

**Propietario:** Gobierno de Aragón (donación de la Asociación de Vecinos «Ebro» de la Almozara)

**Inscripciones:** Sin inscripciones

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «El Colectivo Plástico de Zaragoza o el poder reivindicativo del arte», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 451-452.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La calle es nuestra: la pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición», en *On the w@terfront. The on-line magazine on waterfronts, public space, urban design, public art and civic participation*, n.º 23, june 2012.



Mural de la Almozara (fotografía de Enrique Larroy)



Mural utilizado en una manifestación del barrio (archivo de la Asociación de Vecinos «Ebro» de la Almozara)

## Número de inventario: 55

**Título:** Sin título

**Autor:** Colectivo Plástico de Zaragoza

**Otros colaboradores:** Vecinos de la Almozara

**Cronología:** 1977

**Localización:** Asociación de Cabezas de Familia de la Almozara

**Medidas:** Desconocidas

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre tabla

**Promotor:** Asociación de Cabezas de Familia de la Almozara

**Propietario:** Gobierno de Aragón (donación de la Asociación de Vecinos «Ebro» de la Almozara)

**Inscripciones:** LOCALES PARA JOVENES/ CASA DE LA CULTURA/ TIRO DE PICHON/ PARQUES PÚBLICOS/ AMNISTÍA (parte inferior)

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «El Colectivo Plástico de Zaragoza o el poder reivindicativo del arte», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 451-452.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La calle es nuestra: la pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición», en *On the w@terfront. The on-line magazine on waterfronts, public space, urban design, public art and civic participation*, n.º 23, june 2012.



Mural de la Almozara (fotografía de Enrique Larroy)



Mural utilizado en una manifestación del barrio (archivo de la Asociación de Vecinos «Ebro» de la Almozara)

## Número de inventario: 56

**Título:** Sin título

**Autor:** Colectivo Plástico de Zaragoza

**Otros colaboradores:** Vecinos de la Almozara

**Cronología:** 1977

**Localización:** Asociación de Cabezas de Familia de la Almozara

**Medidas:** Desconocidas

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre tabla

**Promotor:** Asociación de Cabezas de Familia de la Almozara

**Propietario:** Gobierno de Aragón (donación de la Asociación de Vecinos «Ebro» de la Almozara)

**Inscripciones:** QUEREMOS LAS CALLES ASFALTADAS Y MÁS ESCUELAS (parte inferior)

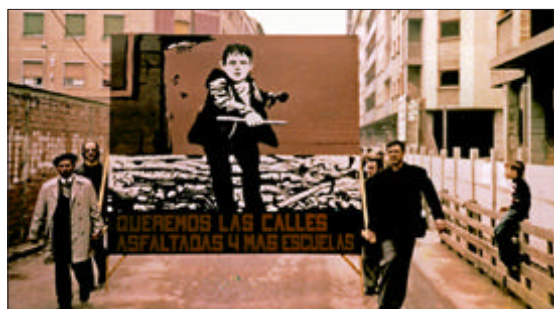
## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «El Colectivo Plástico de Zaragoza o el poder reivindicativo del arte», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 451-452.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La calle es nuestra: la pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición», en *On the w@terfront. The on-line magazine on waterfronts, public space, urban design, public art and civic participation*, n.º 23, june 2012.



Mural de la Almozara (fotografía de Enrique Larroy)



Mural utilizado en una manifestación del barrio (archivo de la Asociación de Vecinos «Ebro» de la Almozara)



## Número de inventario: 57

**Título:** Sin título

**Autor:** Colectivo Plástico de Zaragoza

**Otros colaboradores:** Vecinos de la Almozara

**Cronología:** 1977

**Localización:** Asociación de Cabezas de Familia de la Almozara. Desaparecido.

**Medidas:** Desconocidas

**Técnica y materiales:** Pintura plástica

**Promotor:** Asociación de Cabezas de Familia de la Almozara

**Propietario:** Asociación de Cabezas de Familia de la Almozara

**Inscripciones:** Sin inscripciones

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «El Colectivo Plástico de Zaragoza o el poder reivindicativo del arte», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 451-452.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La calle es nuestra: la pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición», en *On the w@terfront. The on-line magazine on waterfronts, public space, urban design, public art and civic participation*, n.º 23, june 2012.



Mural utilizado en una manifestación del barrio (archivo de la Asociación de Vecinos «Ebro» de la Almozara)



**Número de inventario: 58**

**Título:** Sin título

**Autor:** José Luis Lasala

**Otros colaboradores:** Manuel Fernández e Isabel Elorza García (arquitectos)

**Cronología:** 1977

**Localización:** Casa de los Torrero, Sede de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Trasera del palacio, visible desde la calle Espoz y Mina.

**Medidas:** 28 x 30 m aproximadamente

**Técnica y materiales:** Pintura Feb Reveton sobre muro

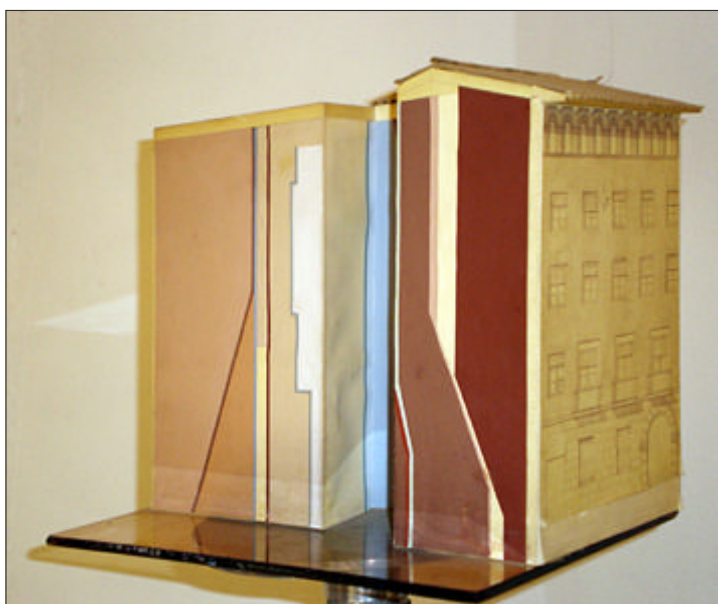
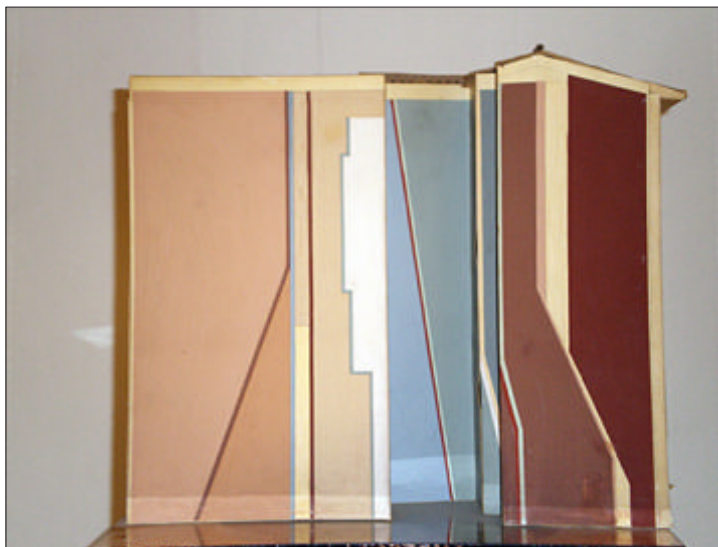
**Promotor:** Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón

**Propietario:** Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón

**Inscripciones:**

**Bibliografía:**

AZPEITIA, Ángel, «Diálogo», en suplemento semanal de *Heraldo de Aragón*, 13 de marzo de 1977, p. 16.



Maqueta con mural de José Luis Lasala (propiedad de Manuel Fernández)



Mural de José Luis Lasala

## Número de inventario: 59

**Título:** Sin título

**Autor:** Colectivo Plástico de Zaragoza

**Otros colaboradores:** Los niños de la guardería de Belén

**Cronología:** octubre 1977

**Localización:** Tapias de la Guardería de Belén

**Medidas:** Desconocidas

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Promotor:** Asociación de Cabezas de Familia del Picarral y Guadería de Belén

**Propietario:** Asociación de Cabezas de Familia del Picarral y Guadería de Belén

Inscripciones:

## Bibliografía

ANONIMO, «Un mural del colectivo», en *Heraldo de Aragón*, 23 de octubre de 1977, p. 13.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «El Colectivo Plástico de Zaragoza o el poder reivindicativo del arte», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, p. 450.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La calle es nuestra: la pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición», en *On the w@terfront. The on-line magazine on waterfronts, public space, urban design, public art and civic participation*, n.º 23, june 2012.



Fachada de la Guardería de Belén (fotografía de la Asociación de Vecinos del Picarral «Salvador Allende»)





Fachada de la Guardería de Belén (fotografía de la Asociación de Vecinos del Picaral «Salvador Allende»)



Detalle de las pinturas de la Guardería de Belén (Archivo del CPZ)



Entrada de la Guardería de Belén (archivo del CPZ)



## Número de inventario: 60

**Título:** Sin título

**Autor:** Brigada Pablo Neruda

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 12 de octubre de 1977

**Localización:** Tapia de la plaza de Santa Cruz

**Medidas:** Desconocidas

**Técnica y materiales:** Acrílico o sobre muro

**Promotor:** Juventudes Comunistas de Aragón

**Propietario:** Desconocido

**Inscripciones:** Desconocidas

## Bibliografía:

ANONIMO, «Mural chileno en la plaza de Santa Cruz», en Heraldo de Aragón, 16 de octubre de 1977, p. 13.

### EL P.S.A.

del "pacto de la Moncloa"

**Partido**  
licó que  
a la ca-  
la pri-  
arte-  
de con-  
o perío-  
labo-  
la nara-  
nosaj y  
ada ini-  
n Socia-  
hombrs  
Emilio  
Fátim,  
era, así  
UD Lo-  
e hecho,  
boración,  
có que  
de reco-  
taciones  
ficativas  
dentro  
no sean  
n Socia-  
ntado a  
ha em-  
las ver-  
LA orga-  
fistola,  
fechados  
según se  
p en una  
ma-  
etapa  
los mo-  
e la vi-  
L. T.

**EL P.T.E. PROTESTA**  
**FOR UN ATENTADO**  
El comité regional de Aragón del Partido del Trabajo de España, a través de una nota de su secretaria de Prensa y propaganda, condenó enérgicamente el atentado sufrido en Madrid por el militante de la ORT Emilio García Prieto. El comité regional del PTE exigía la adopción por parte del Gobierno de medidas efectivas para que se esclarezca este tipo de hechos y se pídas responsabilidades a sus autores.

**STA**  
Comu-  
ario un  
o a dos  
ón poli-  
i «pacto  
eciones  
C se si-  
tra del  
a Mon-  
«sacer-  
el pacto  
pero no  
se síndi-  
una-  
vez  
dad sín-  
sual si-  
stible, a  
s en los  
alimento,  
a en su  
cto a la  
pur los

municar que la comisión de cen-  
trales sindicales que dialoga con  
el Gobierno estaba tratando con el  
mismo la cuestión de la amnistía  
laboral. Por ello, la unión provin-  
cial de la CBUT se dirigía a los  
trabajadores afectados mediante la  
siguiente nota:  
«La CBUT, que forma parte de  
la comisión que se reúne con el  
Gobierno, se dirige a todas aque-  
llas personas que puedan conside-  
rarse beneficiadas por la amnistía  
laboral o que hayan sido despedi-  
dos por motivos políticos, sindica-  
les o a causa de conflicto laboral  
desde el 18 de julio de 1936 y su  
situación sea una de las siguien-  
tes:  
— Despedido sin trabajo.  
— Despedido con trabajo, pero  
que desea volver a su antiguo tra-  
bajo.  
— Sin poder cobrar la jubilación  
por no haber cotizado el tiempo  
debido a causa del despido o des-  
pidos.  
— Que estén inválidos o incapaci-  
tados»

### Hermanidad de Donantes de Sangre de la Seguridad Social

**QUINTO DE ERRO**  
Se pone en conocimiento de los  
donantes y vecinos de Quinto de  
Erro, que el próximo lunes, día 17  
de los corrientes, y en los locales  
del Ayuntamiento, y a partir de  
las cinco de la tarde, la unidad  
móvil de la Seguridad Social y el  
correspondiente equipo técnico en-  
tarán para efectuar una colectiva  
extracción de sangre.  
Esperamos que, como la vez an-  
terior, Quinto de Erro responda  
con generosidad a esta humanita-  
ria llamada.—La directiva.

— Los que ha-  
didos hayan esta-  
go tiempo sin tra-  
beneficio alguno  
trabajen.  
— Y todos su-  
una situación tri-  
sa y se conside-  
la promulgación  
laboral. Con el  
datos y hacer pe-  
y perjuicios acor-  
va de apoyo y a  
sindicatos en exi-  
bora al Gobierno.  
Cuanto trabajo  
resados podéis  
sede provincial.  
nería, 6-7-8, de  
para recibir su  
necesidad»  
Por otro lado,  
dical hizo ayer  
tución dentro de  
Zaragoza de una  
sadores en paro  
deraba. Al dar  
importancia de  
desempleo y los  
sía, reducción de

## MURAL CHILENO EN LA PLAZA SANTA CRUZ

El mural que aparece en la fotografía fue pintado el pasado día 12 en la plaza de Santa Cruz por un grupo de artistas chilenos miembros de la denominada «Brigada Pablo Neruda», actualmente exiliados en Barcelona, y que fueron invitados a venir a nuestra ciudad por las Juventudes Comunistas de Aragón. Referida en este caso al tema de la conquista de América por los españoles, se trata de una nueva muestra —ya reproducimos hace unos días un mural del PTE en el Arrabal— de ese tipo de expresión artística en la calle que puede llegar a sustituir definitivamente a la clásica pintada con «sprays» de la época reciente en que la clandestinidad era para muchos una penosa clandestinidad

(Foto Luis Mompel) (Fotografiado HERALDO)

**ENSERANZAS**  
**COST**  
**POR EL AY**  
Continúa abie-  
completamente a  
ses de corte y  
dado a máquina  
la planta baja  
del Buen Pastor  
de la tarde.

**REUNION**  
**3D**  
**Convocada**  
El Colegio de  
ciados nos remi-  
ta:  
«La comisión  
pilo del Colegio  
encuados convo-  
enciados en pe-  
para discutir los  
la entrevista qu  
de Educación y  
rá en Madrid e  
del presente me  
Como punto fu  
dará el baremo

Vista del mural realizado por la Brigada Pablo Neruda en la plaza Santa Cruz (Heraldo de Aragón (16-10-1977))

## Número de inventario: 61

**Título:** Sin título

**Autor:** Colectivo Plástico de Zaragoza

Otros colaboradores:

**Cronología:** Octubre de 1977

**Localización:** Camino de las Torres (desconocemos el número del inmueble)

Fachada del antiguo disco bar Liverpool

**Medidas:** Desconocidas

**Técnica y materiales:** Acrílico o sobre muro

**Promotor:** Miguel Casanova Marco, Roberto Gil Ramos, Alberto Mur y José Requena

**Propietario:** La comunidad de vecinos del inmueble o el propietario del mismo.

Inscripciones:

### Bibliografía:

ANONIMO, «Un mural del colectivo», en *Heraldo de Aragón*, 23 de octubre de 1977, p. 13.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «El Colectivo Plástico de Zaragoza o el poder reivindicativo del arte», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 443-457.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La calle es nuestra: la pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición», en *On the w@terfront. The on-line magazine on waterfronts, public space, urban design, public art and civic participation*, n.º 23, june 2012.

PINTURA MURAL DE INICIATIVA PÚBLICA DURANTE LA DEMOCRACIA



Detalle del mural en el Liverpool (archivo del CPZ)



Vista de la fachada de Liverpool (archivo del CPZ)



Detalle del mural en el Liverpool (archivo del CPZ)



## Número de inventario: 62

**Título:** El hombre que fumaba Ideales

**Autor:** Jorge Gay

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1982-1984

**Localización:** Escalera del pabellón central del edificio Pignatelli (sede del Gobierno de Aragón)

**Técnica y materiales:** Pintura al agua, pastel, carbón, grafito y lápiz color sobre papel acartonado

**Medidas:** 2'44 x 5'10 m

**Promotor:** Jorge Gay

**Propietario:** Gobierno de Aragón

**Inscripciones:** El hombre que fumaba Ideales / Jorge Gay / Zaragoza 1982-84 (extremo inferior derecho)

## Bibliografía

DOMINGUEZ LASIERRA, J., «Jorge Gay y 'El hombre que fumaba ideales'», en *Heraldo de Aragón*, 30 de septiembre de 1984, p. 27.

ANÓNIMO, «Presentación de 'El Hombre que fumaba ideales', de Jorge Gay», en *Heraldo de Aragón*, 2 de octubre de 1984, p. 18.

REDACCIÓN, «Presentación de 'El Hombre que fumaba ideales', de Jorge Gay», en *Heraldo de Aragón*, 3 de octubre de 1984, p. 15.

AZPEITIA, Ángel, «Un mural de Jorge Gay», en *Heraldo de Aragón*, 4 de octubre de 1984, p. 16.

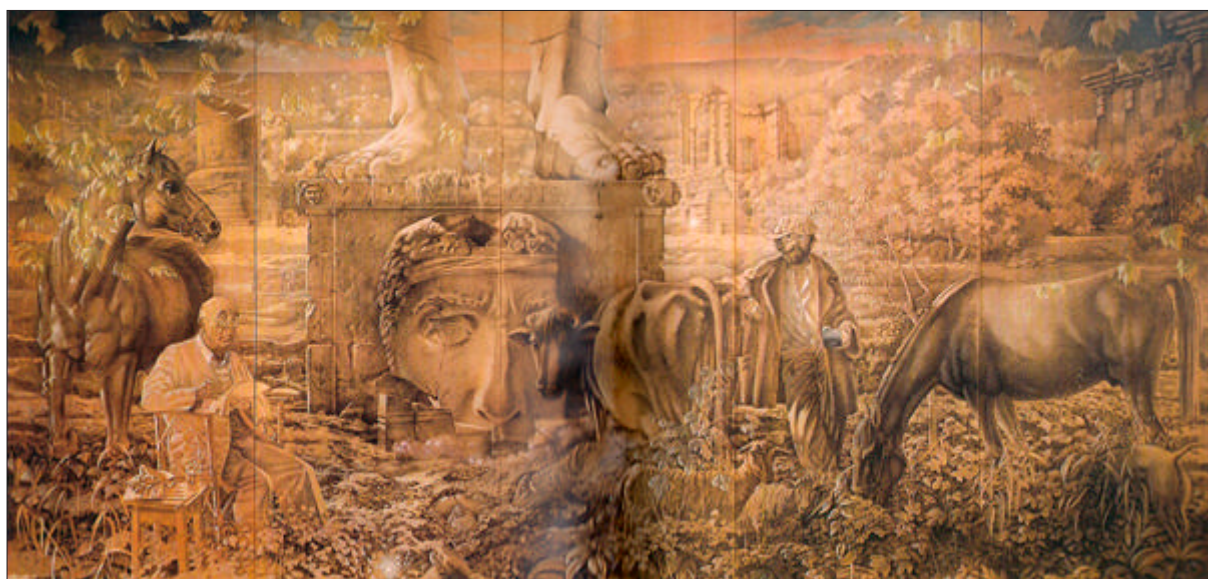
ARANDA, Joaquín, «El hombre que fumaba ideales», en *Heraldo de Aragón*, 4 de octubre de 1984, p. 16.

Jorge Gay. *Dibujos 1976-1984, del 18 de mayo al 20 de junio de 1984*, Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, pp. 9, 12-13.

*La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre-30 noviembre 2003*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, pp. 148-149.



Vista de *El hombre que fumaba Ideales* en la escalera del pabellón central del Pignatelli



*El hombre que fumaba Ideales* (imagen del catálogo *La ciudad, el amor y los sueños*)

## Número de inventario: 63

**Título:** La Eneida

**Autor:** José Luis Cano

**Otros colaboradores:** Ángel Peropadre (arquitecto)

**Cronología:** 1984

**Localización:** Salón noble del Museo Pablo Gargallo (palacio de los Argillo)

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre tabla adherida al muro

**Medidas:** 2'15 x 48'6 m aproximadamente (104 m<sup>2</sup>)

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** Sin inscripciones

## Bibliografía

GARCÍA BANDRÉS, «Cano en el palacio de los Argillo», en *Heraldo de Aragón*, 25 de noviembre de 1984, p. 23.

GARCÍA BANDRÉS, «García Mercadal, en el recuerdo. El espejo de José Morea, Cano y su Eneida», en *Heraldo de Aragón*, 10 de febrero de 1985, p. 27

A. A., «Bocetos para la Eneida de Cano», en *Heraldo de Aragón*, 14 de febrero de 1985, p. 11

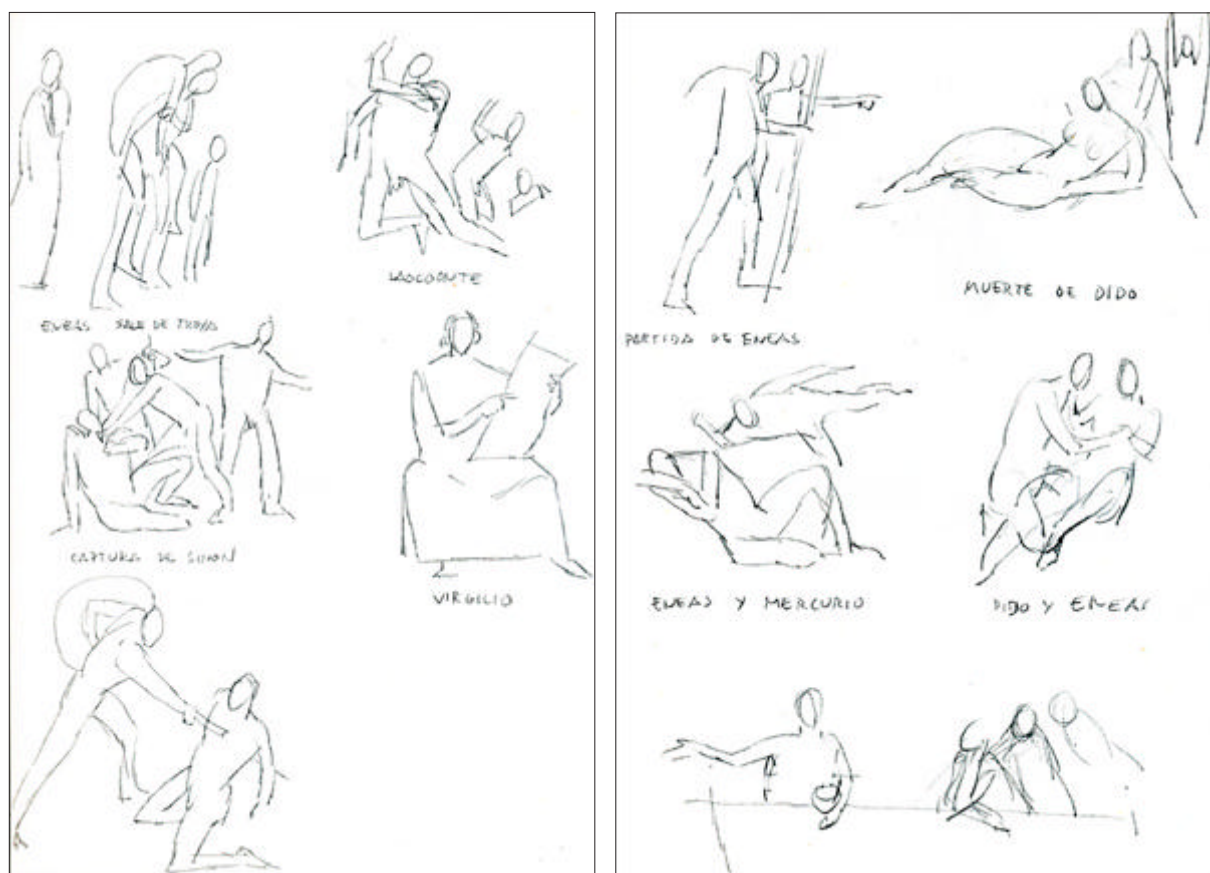
REDACCIÓN, «Juventud, será el cartel del Pilar 85», en *Heraldo de Aragón*, 19 de julio de 1985, p. 7

*I Salón de Otoño «...punto y aparte» Palacio de la Lonja de Zaragoza del 2 al 22 de septiembre de 1985*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.

RÁBANOS, Carmen, «El Museo Pablo Gargallo», en *Andalán*, n.º 432-433, Zaragoza, 1985, pp. 60-61.

CABANNE, Pierre, «Le musée Pablo Gargallo a Saragosse», en *L'Oeil*, n.º 364, París, 1985.

PEROPADRE MUNIESA, Ángel, «Rehabilitación de los Condes de Argillo para la instalación del Museo Pablo Gargallo», en *Aldaba Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón*, n.º 7, 1987, pp. 28-31.



Bocetos de *La Eneida* (propiedad de José Luis Cano)



Bocetos de *La Eneida* (propiedad de José Luis Cano)

Vistas de los laterales de la sala



Vistas de los laterales de la sala



Eneas abandona Troya

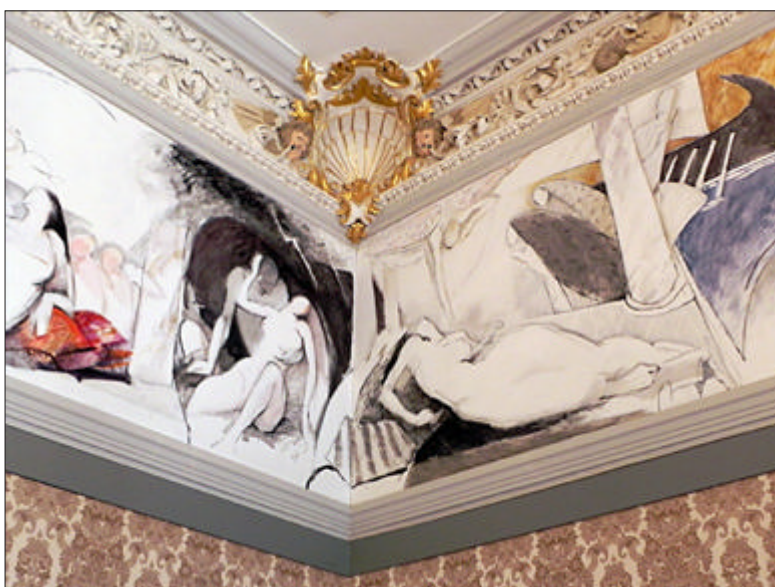


Eneas en la playa de Libia con Venus





Eneas y Dido



Muerte de Dido ante la marcha de Eneas



Sibila de Cumas y la entrada al Averno

Eneas en el bosque del Averno y el perro Cerbero



Caronte y Eneas junto a Dido



Eneas y Anquises en los Campos Elíseos.  
Júpiter







Eneas se dirige a Italia



La Furia Aleto y Turno



Venus entrega las armas a Eneas

La amazona Camila acompañada de la ninfa Opis. Eneas da muerte a Turno



Virgilio



El caballo de Troya



La guerra de Troya





## Número de catálogo: 64

**Título:** Sin título

**Autor:** Jesús Buisán

**Otros colaboradores:** Ricardo Usón García (arquitecto)

**Cronología:** 1986

**Localización:** Vestíbulo de la tercera planta del Conservatorio Municipal Elemental de Música de Zaragoza en el Cuartel de Palafox (originalmente era la Escuela Municipal de Música)

**Técnica y materiales:** Pintura a la caseína y pintura acrílica sobre yeso con una preparación a la caseína

**Medidas:** 4 x 5'35 m aproximadamente

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** Buisán 1986 (ángulo superior derecha)

## Bibliografía

BIDART, A., «El primer curso de la Escuela Municipal de Música ya está en marcha con 1.500 alumnos», en *Nuestra Zaragoza*, n.º 50, febrero 1986, pp. 16-17.

Jesús Buisán, *Cortes de Aragón, Palacio de la Aljafería del 2 al 30 de marzo de 1990*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1990, pp. 29.



Mural de Jesús Buisán en el Conservatorio Municipal Elemental de Música de Zaragoza

## Número de catálogo: 65

**Título:** Pintura para una arquitectura o la inquietante e innecesaria mano

**Autor:** Jorge Gay Molins

**Otros colaboradores:** José Manuel Pérez Latorre (arquitecto)

**Cronología:** 1986-1987

**Localización:** Teatro Principal (Zona de actores)

**Técnica y materiales:** Pintura acrílica sobre DM

**Medidas:** 5 x 10'20 m

**Promotor:** MOPU

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** «A Mercedes Molins, mi madre: / Pintura para una arquitectura o la inquietante e innecesaria mano/  
Zaragoza 1986-87 Jorge Gay» (ángulo inferior izquierdo)

"Non altrimenti Dédalo si visione. Non altrimenti el sol l'ombra disaccion»

## Bibliografía

PÉREZ LATORRE, José Manuel, «La reforma de 1985 en el Teatro Principal de Zaragoza», en *La caja transparente. Teatros públicos*, n.º1, Zaragoza, Patronato Municipal del Teatro Principal y Delegación de Cultura y Festejos del Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.

PÉREZ LATORRE, José Manuel, «Teatro Principal de Zaragoza. Proyecto de rehabilitación», en *Cuadernos. Dirección General de Arquitectura y Edificación. Proyectos de recuperación de teatros*, Madrid, MOPU, 1986.

MORERA, Montse Carmen, «El Teatro Principal, hacia una reforma más radical», en *Heraldo de Aragón*, 12 de agosto de 1986, p. 7.

PUYÓ, Carmen, «Nueve grandes espectáculos festejarán la recuperación del Principal», en *Heraldo de Aragón*, 29 de abril de 1987, p. 43.

PÉREZ LATORRE, José Manuel, «Teatro Principal. Zaragoza», en *La arquitectura en escena. Programa de Rehabilitación de Teatros Españoles del siglo XIX*, Madrid, MOPT, 1992.

PÉREZ LATORRE, José Manuel, «El muro y el teatro», en *Artígrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 13, 1998, pp. 89-108.

MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Teatro Principal*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1999, p. 103.

*La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre-30 noviembre 2003*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, pp. 177-178 y 183-187.

GRAU TELLO, M.ª Luisa, REVILLA HERNANDO, Ana M.ª, «La pintura mural en los espacios de ocio de Zaragoza desde 1950 hasta la actualidad», en *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte. Arte Público hoy. Nuevas vías de interpretación y consideración crítica*, Valladolid, 2010, pp. 174-177.



Boceto inicial (imagen del catálogo *La ciudad, el amor y los sueños*)





Bocetos iniciales (imagen del catálogo *La ciudad, el amor y los sueños*)



Dibujos preparatorios (Imagen del catálogo *La ciudad, el amor y los sueños*)





Vista general del mural en la zona de camerinos del Teatro Principal





Vista general del mural en la zona de camerinos del Teatro Principal



Detalles del primer grupo





Los niños Federico y Juan



La inquietante e innecesaria mano



Recuperar Aragón



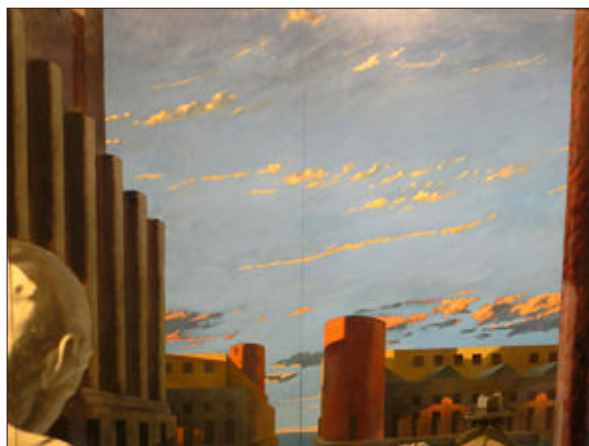


Detalles





Reproducción del Teatro del Mundo de Aldo Rossi



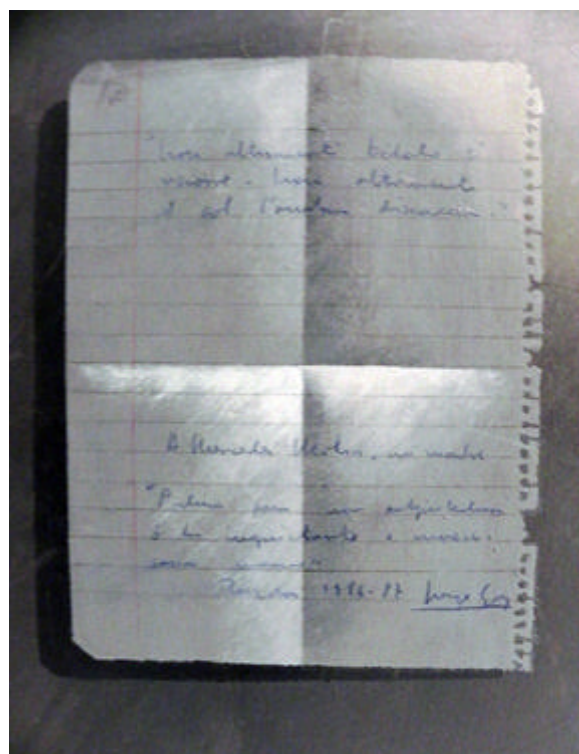
Detalle del fondo



Detalle del fondo



Detalle del fondo



Firma de Jorge Gay con versos de Ezra Pound



## Número de catálogo: 66

**Título:** Zaragoza

**Autor:** José Manuel Broto

**Otros colaboradores:** José Manuel Pérez Latorre (arquitecto)

**Cronología:** 1986

**Localización:** Vestíbulo del Teatro Principal

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo

**Medidas:** 2'60 x 7'64 m

**Promotor:** MOPU

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** Sin inscripciones

## Bibliografía

ANÓNIMO, «Broto, en el cuarto aniversario de la galería Miguel Marcos», en *Heraldo de Aragón*, 2 de febrero de 1986, p. 25.

ABAD ROMEU, Carlos, *Inventario de Bienes Histórico Artísticos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, p. 171.

PÉREZ LATORRE, José Manuel, «El muro y el teatro», en *Artigrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 13, 1998, pp. 89-108.

*La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre-30 noviembre 2003*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, p. 177.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, REVILLA HERNANDO, Ana M.<sup>a</sup>, «La pintura mural en los espacios de ocio de Zaragoza desde 1950 hasta la actualidad», en *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte. Arte Público hoy. Nuevas vías de interpretación y consideración crítica*, Valladolid, 2010, pp. 177-178.



Vista general del mural de José Manuel Broto en el vestíbulo del Teatro Principal



Detalles del mural



## Número de catálogo: 67

**Título:** Sin título

**Autor:** Eduardo Salavera

**Otros colaboradores:** Saturnino Cisneros (arquitecto)

**Cronología:** 1986

**Localización:** Sala Guara del Gobierno de Aragón en el Edificio Pignatelli (en origen era la Sala de sesiones del Departamento de Obras Públicas del Gobierno de Aragón)

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Medidas:** 7 x 7 m aproximadamente

**Promotor:** Gobierno de Aragón

**Propietario:** Gobierno de Aragón

**Inscripciones:** Sin inscripciones

## Bibliografía

GARCÍA BANDRÉS, «Las instituciones y los artistas», en *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero de 1985, p. 23

REDACCIÓN, «Inauguración de la exposición de obras para restaurar el Pignatelli», en *Heraldo de Aragón*, 5 de febrero de 1985, p. 3

AZPEITIA, «Exposición de ideas para el Pignatelli», en *Heraldo de Aragón*, 7 de febrero de 1985, p. 12

GARCÍA BANDRÉS, «Las Cortes y la cultura», en *Heraldo de Aragón*, 3 de marzo de 1985, p. 27.

GARCÍA BANDRÉS, Luis José, «Las cosas de aquí», en *Heraldo de Aragón*, 23 de marzo de 1986, p. 24.

GARCÍA BANDRÉS, «Pascual Blanco pintó una cúpula para la DGA», en *Heraldo de Aragón*, 8 de mayo de 1987, p. 44.



Vista de la cúpula antes de dar iniciarse el proceso de realización  
(fotografía de Eduardo Salavera)



Vista de la cúpula durante el proceso de realización  
(fotografía de Eduardo Salavera)

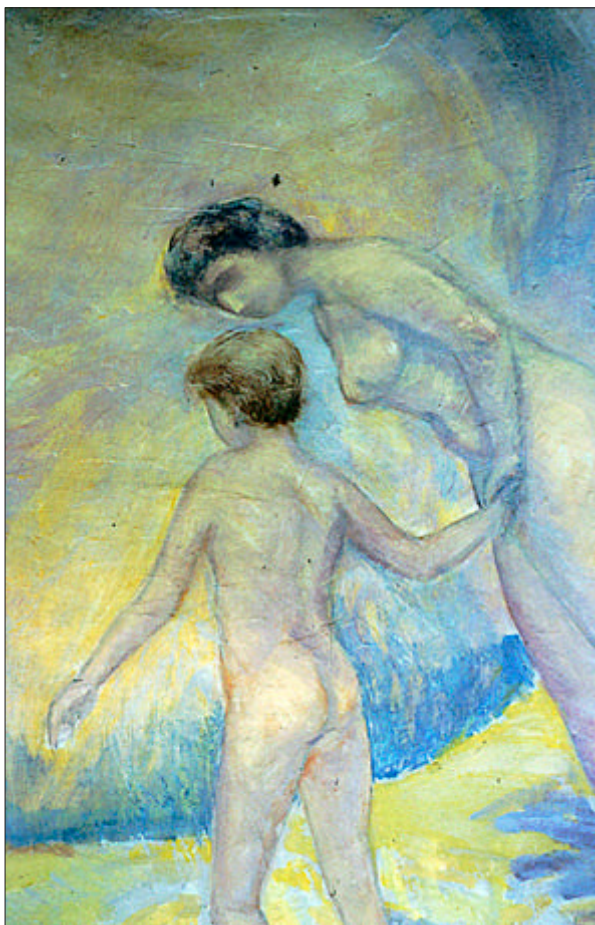


Boceto inicial (propiedad de Eduardo Salavera)

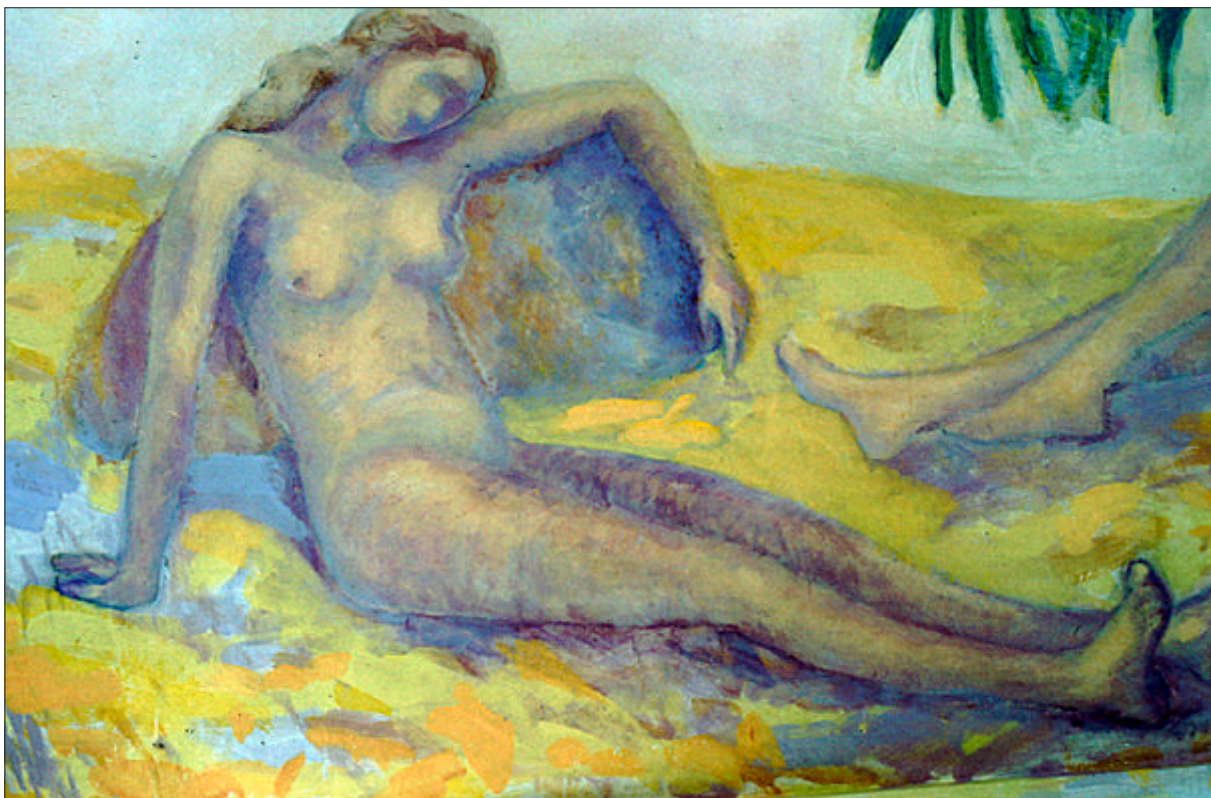


Bocetos iniciales (propiedad de Eduardo Salavera)

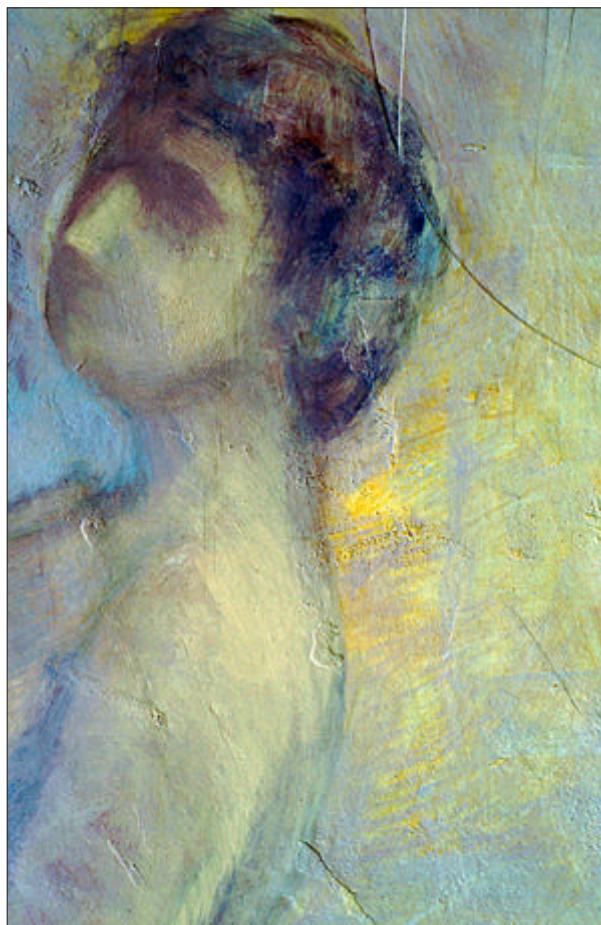




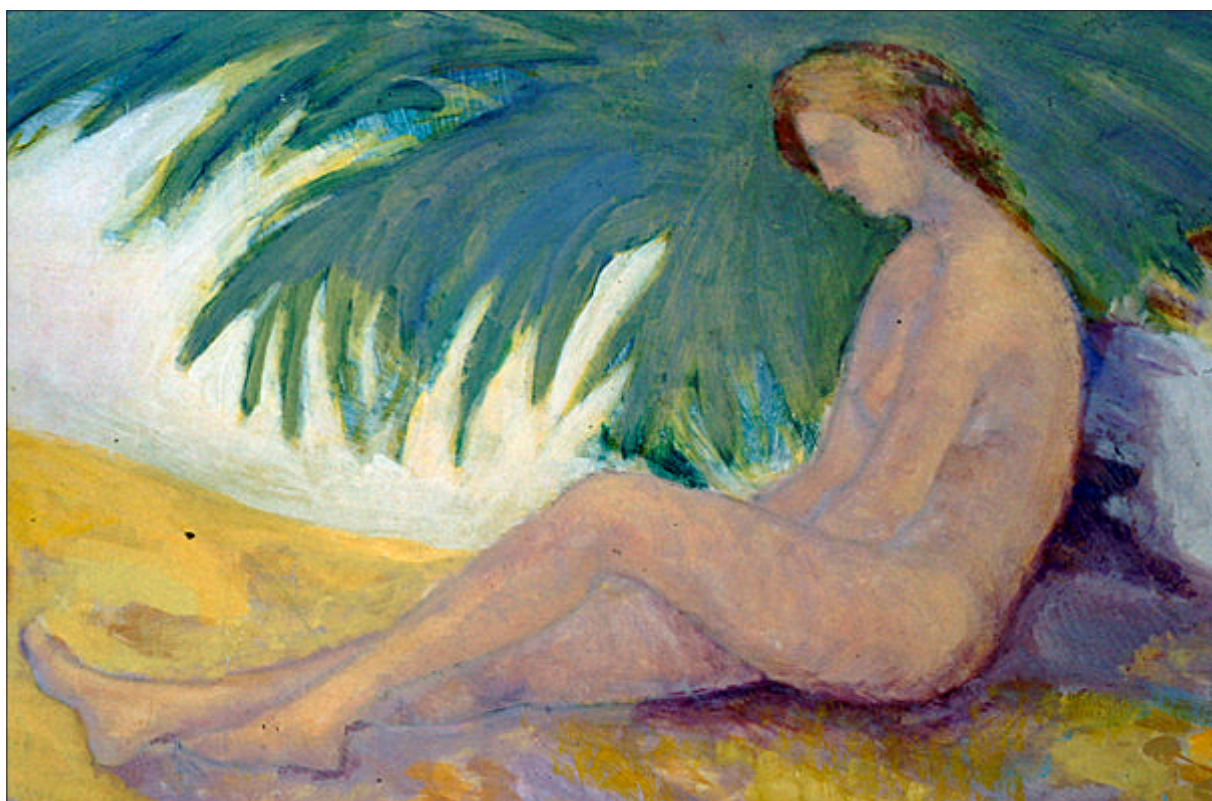
Detalles de la cúpula (fotografía de Eduardo Salavera)



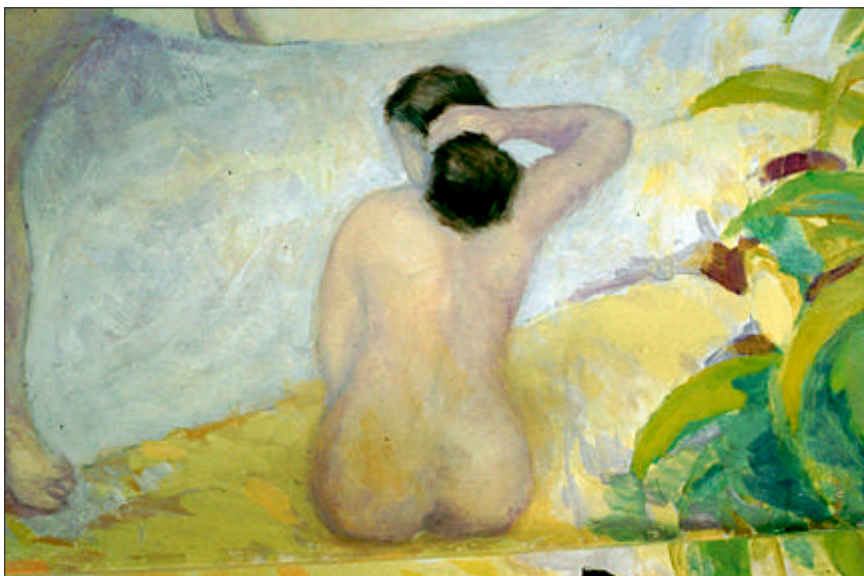




Detalles de la cúpula (fotografía de Eduardo Salavera)

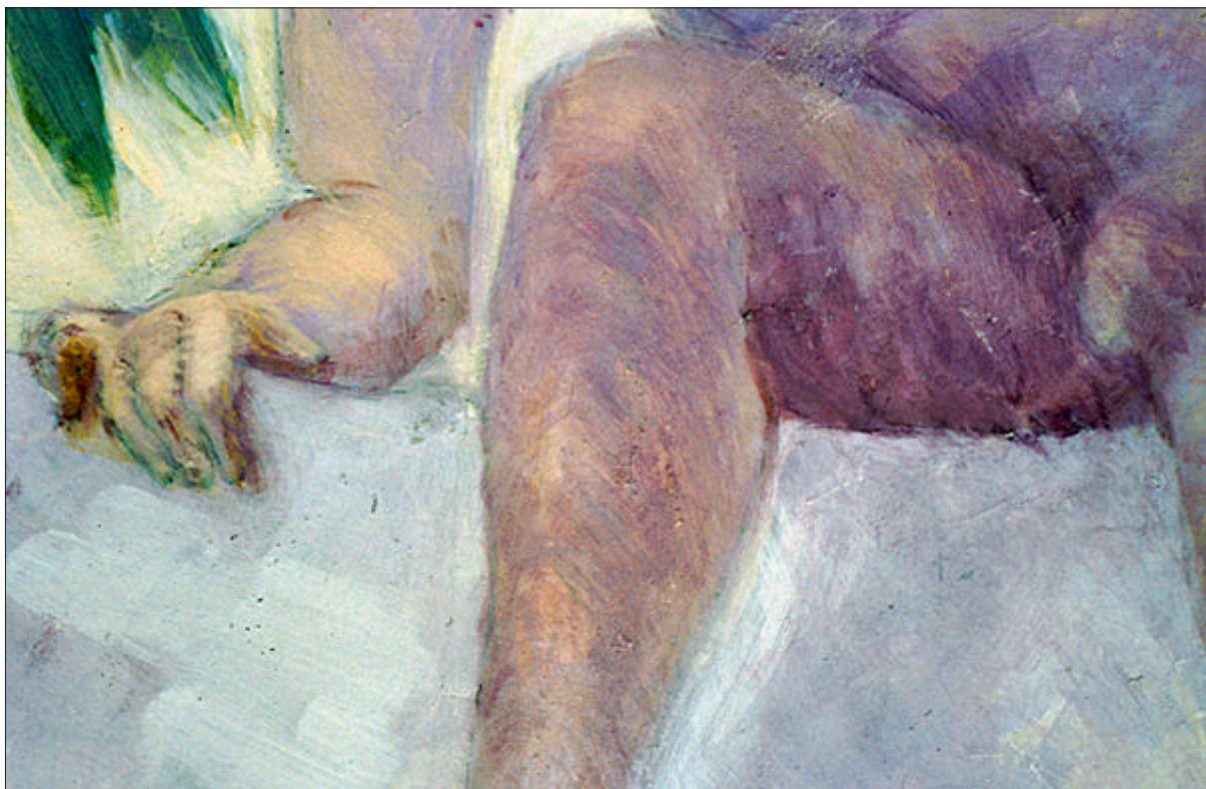




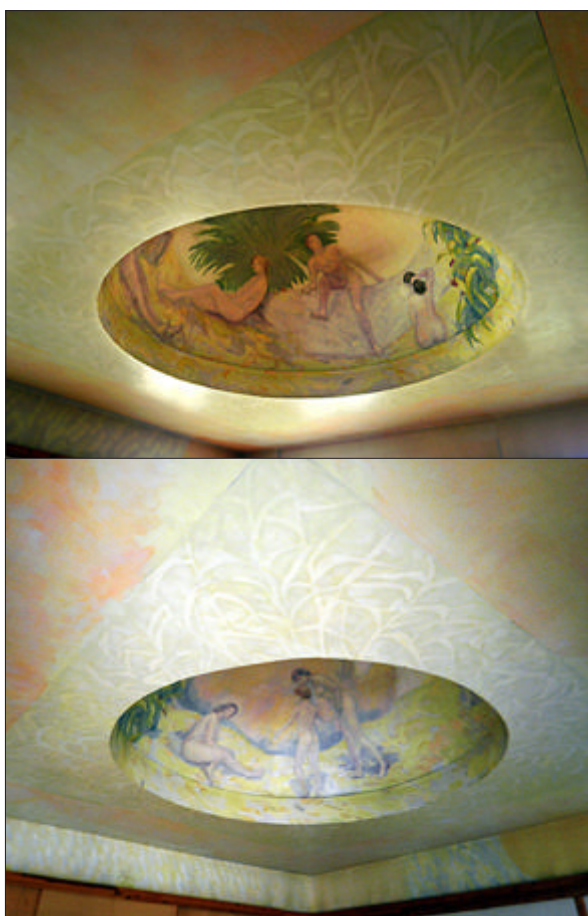


Detalles de la cúpula (fotografía de Eduardo Salavera)

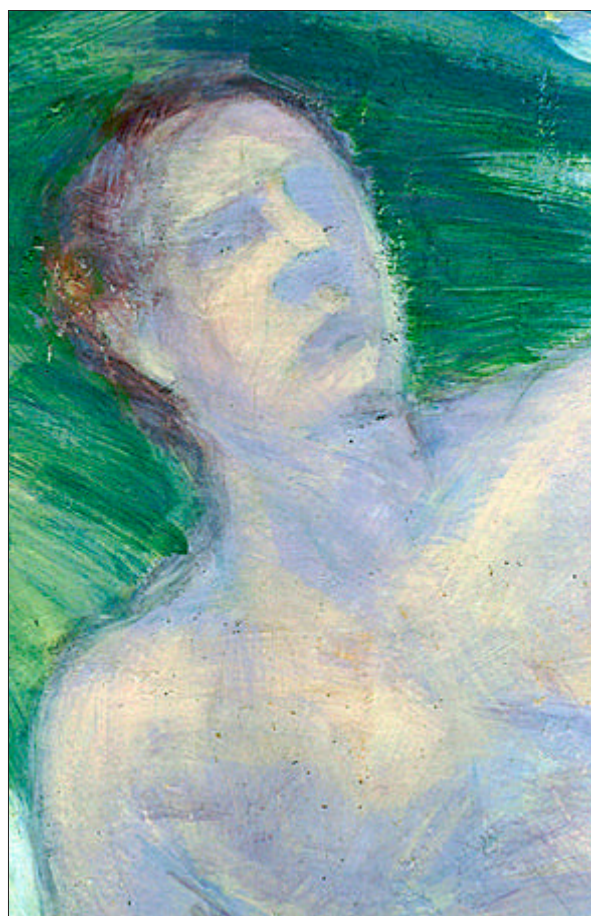




Detalle de la cúpula (fotografía de Eduardo Salavera)



Vista general de la cúpula



Detalle de la cúpula (fotografía de Eduardo Salavera)





Vista general de la cúpula



## Número de inventario: 68

**Título:** «... Dum volvitur orbis» y Ars sine scientia nihil

**Autor:** Ángel y Vicente Pascual (La Hermandad Pictórica)

**Otros colaboradores:** Saturnino Cisneros (arquitecto)

**Cronología:** 1986

**Localización:** Sala Moncayo del Gobierno de Aragón en el Edificio Pignatelli (en origen era la Sala de Cultura del Gobierno de Aragón)

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Medidas:** 7 x 7 m aproximadamente

**Promotor:** Gobierno de Aragón

**Propietario:** Gobierno de Aragón

**Inscripciones:** Base de la cúpula: «... Dum volvitur orbis» / La Hermandad Pictórica / Ángel P. Rodrigo / 1986

Panel izquierdo correspondiente al verano (ángulo inferior izquierdo): Ars sine scientia nihil

Panel izquierdo correspondiente a la primavera (ángulo inferior derecho): La Hermandad Pictórica / Vicente P. Rodrigo / 1986.

## Bibliografía

GARCÍA BANDRÉS, «Las instituciones y los artistas», en *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero de 1985, p. 23

REDACCIÓN, «Inauguración de la exposición de obras para restaurar el Pignatelli», en *Heraldo de Aragón*, 5 de febrero de 1985, p. 3

AZPEITIA, «Exposición de ideas para el Pignatelli», en *Heraldo de Aragón*, 7 de febrero de 1985, p. 12

GARCÍA BANDRÉS, «Las Cortes y la cultura», en *Heraldo de Aragón*, 3 de marzo de 1985, p. 27

GARCÍA BANDRÉS, «Pascual Blanco pintó una cúpula para la DGA», en *Heraldo de Aragón*, 8 de mayo de 1987, p. 44.

ANÓNIMO, *Aragón Cultural*, n.º 6, 2.ª época, junio 1987, p. 15 (Fotografía)

BONET, Daniel, *La Hermandad Pictórica Ángel y Vicente P. Rodrigo. Cuatro cuatrienios de evolución atípica 1970-1986, Salas del Palacio de Sástago, 10 al 31 de diciembre de 1987*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987, p. 27.



Proceso de realización de las pinturas (archivo de Ángel y Vicente Pascual)





Proceso de realización de las pinturas (archivo de Ángel y Vicente Pascual)



Vista de la cúpula y de la Primavera y Verano

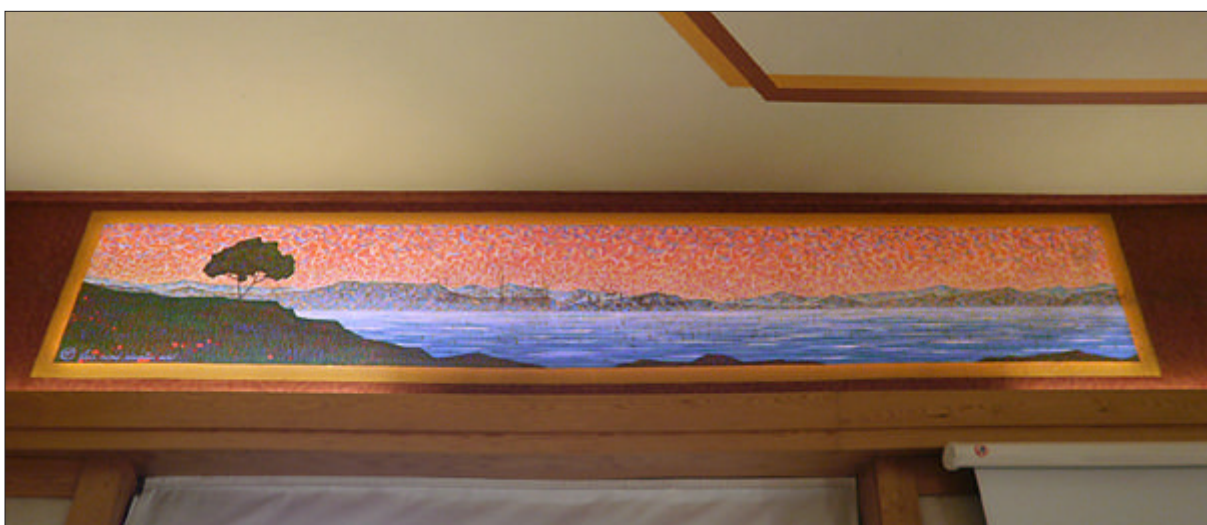




Vista de la cúpula y del Verano y Otoño



Vista de la cúpula y del Otoño e Invierno

*La Primavera**La Primavera**El Verano*





*El Verano*



*El Otoño*



*El Otoño*



*El Invierno**El Invierno**Cúpula*

## Número de inventario: 69

**Título:** Sin título

**Autor:** Pedro Giralt

**Otros colaboradores:** Saturnino Cisneros (arquitecto)

**Cronología:** 1986

**Localización:** Sala Gúdar-Javalambre del Gobierno de Aragón en el Edificio Pignatelli (en origen era la Sala de Acción Social del Gobierno de Aragón)

**Técnica y materiales:** Óleo sobre muro

**Medidas:** 7 x 7 m aproximadamente

**Promotor:** Gobierno de Aragón

**Propietario:** Gobierno de Aragón

**Inscripciones:** Giralt 1986 (friso lateral izquierdo, visto desde la puerta de acceso)

## Bibliografía

GARCÍA BANDRÉS, «Las instituciones y los artistas», en *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero de 1985, p. 23

REDACCIÓN, «Inauguración de la exposición de obras para restaurar el Pignatelli», en *Heraldo de Aragón*, 5 de febrero de 1985, p. 3

AZPEITIA, «Exposición de ideas para el Pignatelli», en *Heraldo de Aragón*, 7 de febrero de 1985, p. 12

GARCÍA BANDRÉS, «Las Cortes y la cultura», en *Heraldo de Aragón*, 3 de marzo de 1985, p. 27

GARCÍA BANDRÉS, «Pascual Blanco pintó una cúpula para la DGA», en *Heraldo de Aragón*, 8 de mayo de 1987, p. 44.



Vista general de la cúpula





Vista general de la cúpula

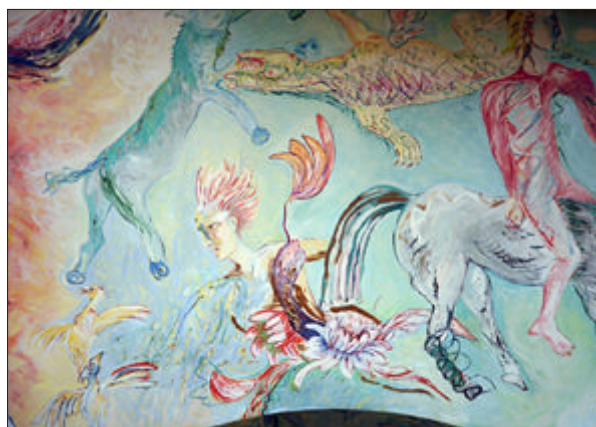


Detalle





Vista general de la cúpula



Detalle







Detalle



## Número de inventario: 70

**Título:** Paisaje idílico

**Autor:** Pascual Blanco

**Cronología:** 1987

**Localización:** Sala Pirineos del Gobierno de Aragón en el Edificio Pignatelli (en origen era la Sala de la Consejería de Economía del Gobierno de Aragón)

**Técnica y materiales:** Óleo sobre lino adherido al techo

**Medidas:** 7 x 7 m aproximadamente

**Promotor:** Gobierno de Aragón

**Propietario:** Gobierno de Aragón

**Inscripciones:** A Encarnación Izar de Pascual Blanco 1987 (base de la cúpula)

## Bibliografía:

GARCÍA BANDRÉS, «Las instituciones y los artistas», en *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero de 1985, p. 23

REDACCIÓN, «Inauguración de la exposición de obras para restaurar el Pignatelli», en *Heraldo de Aragón*, 5 de febrero de 1985, p. 3

AZPEITIA, «Exposición de ideas para el Pignatelli», en *Heraldo de Aragón*, 7 de febrero de 1985, p. 12

GARCÍA BANDRÉS, «Las Cortes y la cultura», en *Heraldo de Aragón*, 3 de marzo de 1985, p. 27

GARCÍA BANDRÉS, «Pascual Blanco pintó una cúpula para la DGA», en *Heraldo de Aragón*, 8 de mayo de 1987, p. 44.

Pascual Blanco. *Del Génesis o el Paraíso Perdido 1987-1992, La Lonja, 11 diciembre 1992-17 enero 1993*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 31.

GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina (Comisaria), *Pascual Blanco. Imágenes para el recuerdo. Antológica (1964-2005)*, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, 4 marzo-24 abril 2005, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2005, pp. 78, 248 y 313.



Vista general de la sala con la cúpula



Vista de la cúpula



Vista de la cúpula





Vista de la cúpula



Detalle de la firma





Detalles





Detalles





Detalles





Detalles

## Número de inventario: 71

**Título:** La estancia del guardián y la llegada de la luz

**Autor:** Jorge Gay Molins

**Otros colaboradores:** Luis Franco y José María Pemán (arquitectos)

**Cronología:** 1987

**Localización:** Sede de las Cortes de Aragón (pasillo perimetral que rodea la sala del hemiciclo)

**Técnica y materiales:** Óleo sobre madera (DM)

**Medidas:** 1'83 x 2'66 m

**Promotor:** Cortes de Aragón

**Propietario:** Cortes de Aragón

**Inscripciones:**

## Bibliografía

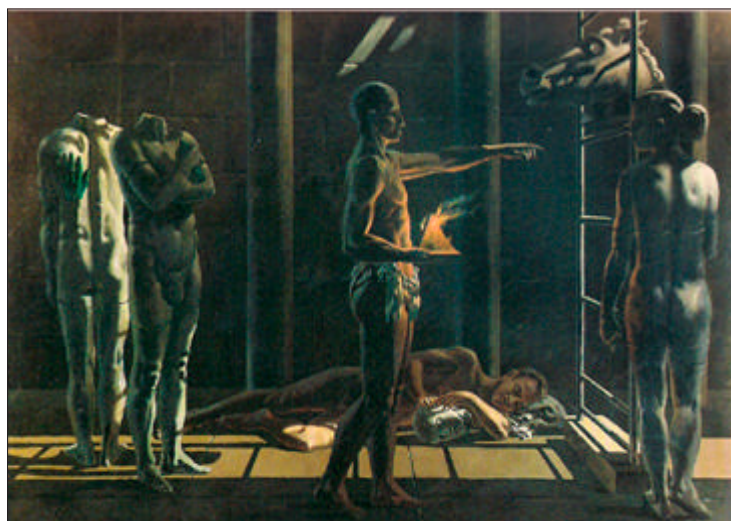
VV.AA., *A primera vista. Colección de arte Cortes de Aragón, 20 abril-15 junio 1999*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1999, pp. 138-139.

*La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre-30 noviembre 2003*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, p. 188.

BONET, Juan Manuel, GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE, Jesús Pedro, *La colección de pintura de las Cortes de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2009, pp. 24, 49, 94-95.



Vista del mural en los pasillos de las Cortes



*La estancia del guardián y la llegada de la luz*  
(Imagen del catálogo *La ciudad, el amor y los sueños*)



## Número de inventario: 72

**Título:** Sin título

**Autor:** Sergio Abraín

**Otros colaboradores:** Carlos Miret (arquitecto)

**Cronología:** 1988

**Localización:** Rotonda central del Centro Cívico Delicias. La reciente reforma del edificio ha supuesto la desaparición de esta obra.

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Medidas:** 3'5 x 84 m

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** Sin inscripciones

## Bibliografía

*Sergio Abraín. Fábulas metalúrgicas*, Torreón Fortea 3-27 de abril de 1997, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1997.

*Sergio Abraín. Trilogía: Metalúrgico. Pan de la historia. El cuerpo hendido*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001.

ABAD ROMEU, Carlos, *Inventario de Bienes Histórico Artísticos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, p. 35.



Mural de Sergio Abraín (fotografía de Carlos Miret)



Mural de Sergio Abrain (fotografía de Carlos Miret)



Fotomontaje del mural (fotografía de Sergio Abrain)

**ESPACIOS Y SERVICIOS  
DEL CENTRO CIVICO DELICIAS**

**PLANTA CALLE:**

- Espacio escénico circular de la antigua rotonda del Mercado para, aproximadamente, unas 350 personas.
- Salón de actos con 150 butacas fijas.
- Zona de bar y recreo.
- Club de Jubilados.
- Club Infantil de Tiempo Libre.
- Espacio de exposiciones.

**PLANTA PRIMERA:**

- Casa de Juventud de Delicias.
- Centro de Servicios Sociales.
- Dirección y despachos.
- Aulas equipadas para impartición de cursos y desarrollo de jornadas.

**PLANTA SOTANO:**

- Almacenes.
- Talleres ocupacionales y artesanales.
- Salas de ensayo para grupos.
- Laboratorio sonoro, enmarcado dentro del desarrollo del Plan Joven de Zaragoza.






**DELEGACION DE ACCION CULTURAL**

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

Mural de Sergio Abrain (folleto del Ayuntamiento de Zaragoza)



## Número de inventario: 73

**Título:** Sin título

**Autor:** Miguel Ángel Encuentra

**Otros colaboradores:** Carlos Miret (arquitecto)

**Cronología:** 1988

**Localización:** Vestíbulo del Centro Cívico Delicias

**Técnica y materiales:** Acrílico y tinta china sobre lienzo pegado al muro

**Medidas:** 2 x 7 m aproximadamente

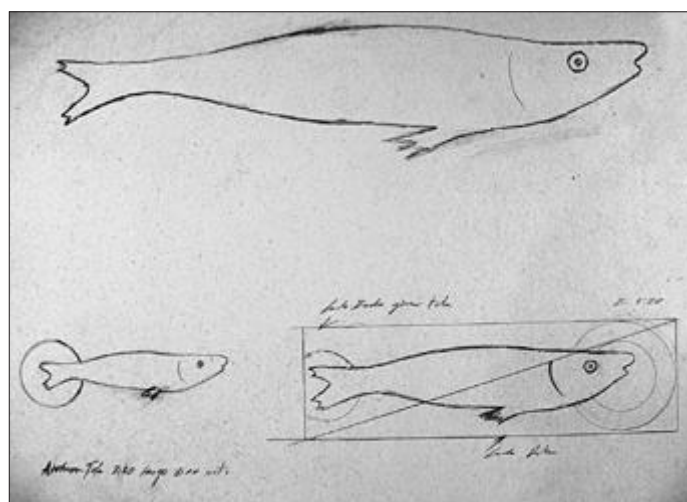
**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** Sin inscripciones

## Bibliografía

ABAD ROMEU, Carlos, *Inventario de Bienes Histórico Artísticos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, p. 56.  
(aparece erróneamente identificada al considerarla obra anónima perteneciente al antiguo mercado de pescados)



Bocetos del mural



Murales de Miguel Ángel Encuentra en el vestíbulo del Centro Cívico Delicias





**Número de inventario: 74**

**Título:** Olimpia

**Autor:** Jorge Gay Molins

**Otros colaboradores:** Joaquín Sicilia (arquitecto)

**Cronología:** 1990

**Localización:** Vestíbulo del C.D.M. Ramiro Solans

**Técnica y materiales:** Pintura acrílica sobre panel

**Medidas:** 2'25 x 3 m

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** No aparecen inscripciones

**Bibliografía**

*La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre-30 noviembre 2003, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, p. 189.*



*Olimpia en el vestíbulo del C.D.M. «Ramiro Solans»*

**Número de inventario: 75**

**Título:** Sin título

**Autor:** Margó Venegas

**Otros colaboradores:** Joaquín Sicilia (arquitecto)

**Cronología:** 1991

**Localización:** Pasillo C.D.M. Ramiro Solans

**Técnica y materiales:** Pintura acrílica a base de pigmentos naturales sobre panel

**Medidas:** 7 x 1 m aproximadamente

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** Margó Venegas/91 (ángulo inferior derecho)

**Bibliografía**

*La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre-30 noviembre 2003, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, p. 189.*



Mural de Margó Venegas en el C.D.M. «Ramiro Solans»



## Número de inventario: 76

**Título:** Sin título

**Autor:** José Luis Cano

**Otros colaboradores:** Ángel Peropadre (arquitecto)

**Cronología:** 1991

**Localización:** Vestíbulo de la primera planta del Torreón Fortea

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Medidas:** 3'12 x 5'57 m

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

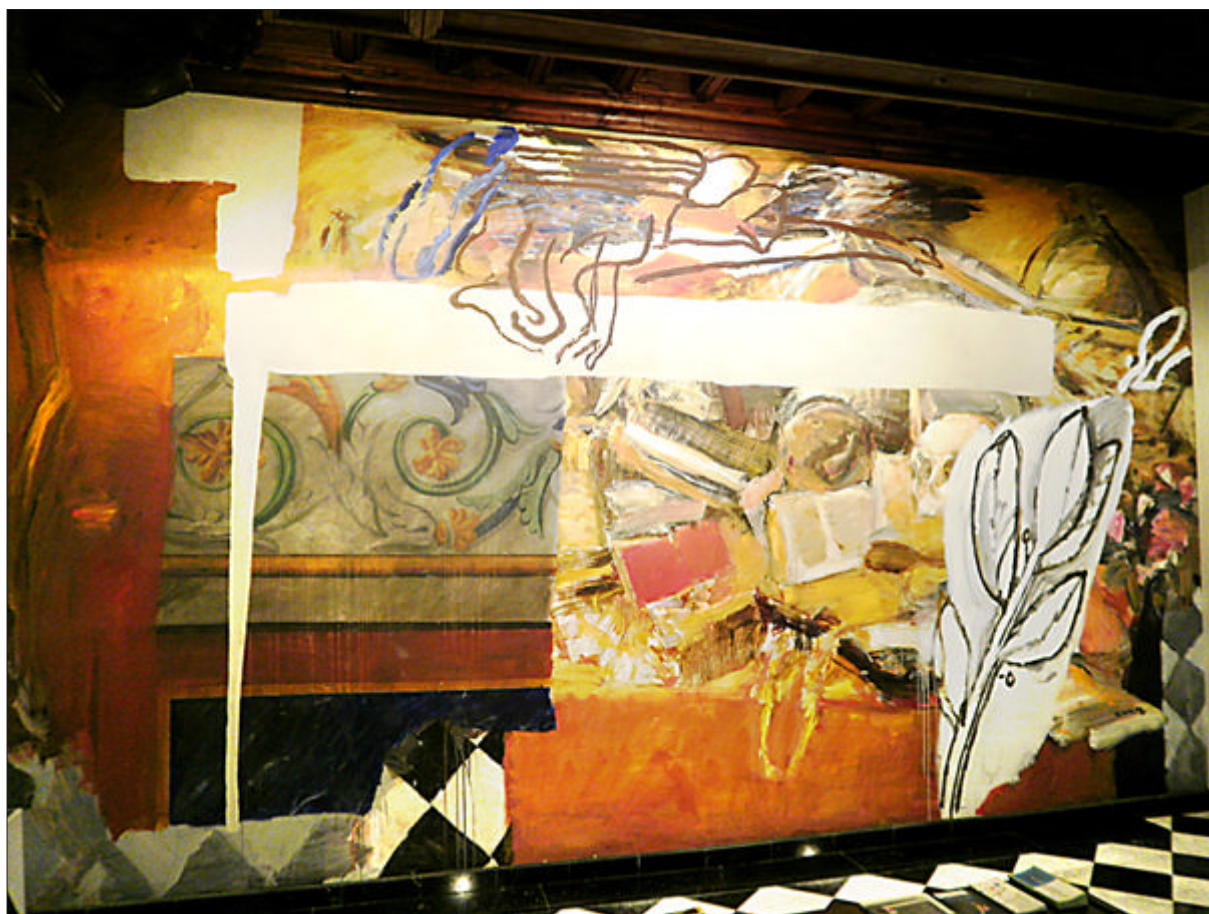
**Inscripciones:** Cano 91 (ángulo inferior derecha del mural)

## Bibliografía

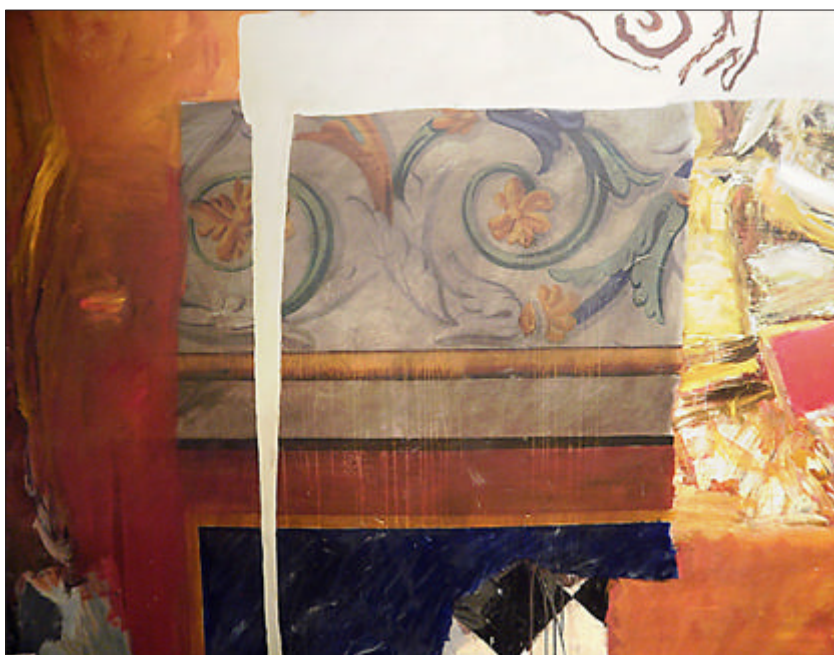
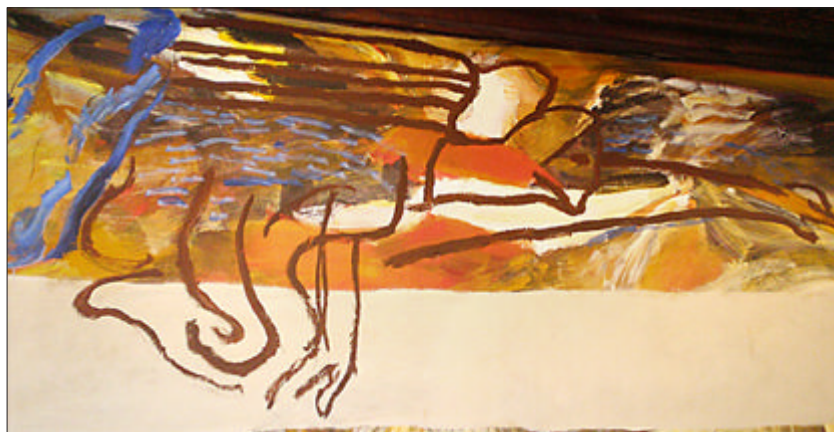
GRESA, Luis P., «José Luis Cano, pintor en silencio», en *Heraldo de Aragón*, 12 de julio de 1987, p. 44.

PÉREZ-LIZANO, Manuel, «El Torreón Fortea y Angel Peropadre», en «Hoy Domingo» de *Heraldo de Aragón*, 15 de septiembre de 1991, p. 20.

ABAD ROMEU, Carlos, *Inventario de Bienes Histórico Artísticos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, p. 189.



Vista general del mural en Torreón Fortea



Detalles de la obra



**Número de inventario: 77**

**Título:** Sin título

**Autor:** José Luis Cano

**Otros colaboradores:** Ángel Peropadre (arquitecto)

**Cronología:** 1991

**Localización:** Techo de la caja de escaleras de Torreón Fortea. El mural se acompaña con dos gallinas que, originalmente, eran dos ejemplares reales disecados. Con el deterioro provocado por el paso del tiempo, fueron sustituidas por dos imágenes de cartón-piedra.

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre techo

**Medidas:** 3 x 4 m aproximadamente

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** Sin inscripciones

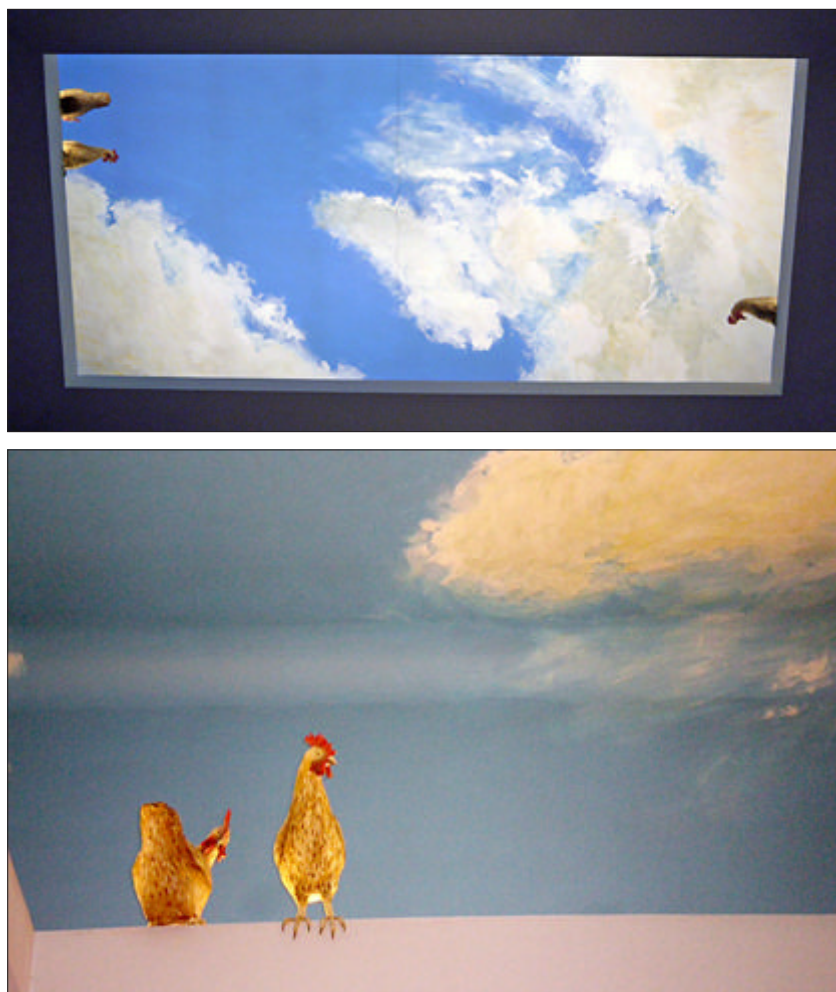
**Bibliografía**

GRESA, Luis P., «José Luis Cano, pintor en silencio», en *Heraldo de Aragón*, 12 de julio de 1987, p. 44.

PÉREZ-LIZANO, Manuel, «El Torreón Fortea y Angel Peropadre», en «Hoy Domingo» de *Heraldo de Aragón*, 15 de septiembre de 1991, p. 20.

Cano, *Torreón Fortea y Sala Libros 1 de abril 2 de mayo 1993*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1993.

ABAD ROMEU, Carlos, *Inventario de Bienes Histórico Artísticos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, p. 189.



Vistas del techo



## Número de inventario: 78

**Título:** Mon Parnasse

**Autor:** José Luis Cano

**Otros colaboradores:** Ángel Peropadre (arquitecto)

**Cronología:** 1991

**Localización:** Torreón Fortea (Antigua cafetería)

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre panel adherido al muro

**Medidas:** 2'80 x 11'87 m

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** Cano 91 (ángulo inferior derecho del mural)

## Bibliografía

GRESA, Luis P., «José Luis Cano, pintor en silencio», en *Heraldo de Aragón*, 12 de julio de 1987, p. 44.

PÉREZ-LIZANO, Manuel, «El Torreón Fortea y Angel Peropadre», en «Hoy Domingo» de *Heraldo de Aragón*, 15 de septiembre de 1991, p. 20.

Cano. *Mon Parnasse*, 1 abril-2 mayo 1993, Torreón Fortea y Sala Libros, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1993.

ABAD ROMEU, Carlos, *Inventario de Bienes Histórico Artísticos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, p. 189.



Vista general de *Mon Parnasse*



Dibujos preparatorio de *Mon Parnasse* (propiedad de José Luis Cano)





Clio



Melpómene



Talía y Apolo





Apolo



Talia



Euterpe, Erato, Calíope y Polimnia





Euterpe



Urania



Euterpe, Erato, Caliope, Polimnia, Urania





Urania y Terpsichore



Terpsichore



## Número de inventario: 79

**Título:** Sin título

**Autor:** José Manuel Broto

**Otros colaboradores:** José Manuel Pérez Latorre (arquitecto)

**Cronología:** 1991-1992

**Localización:** Pabellón de Aragón de la Exposición Universal de Sevilla 1992. Tras la clausura de la exposición, el mural fue desmontado y trasladado a Zaragoza, donde se encuentra actualmente, embalado y almacenado en una nave propiedad del Gobierno de Aragón.

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre panel

**Medidas:** 170m<sup>2</sup> (34 paneles)

**Promotor:** Gobierno de Aragón

**Propietario:** Gobierno de Aragón

**Inscripciones:** Sin inscripciones

**Observaciones:** No ha sido posible conseguir imágenes de la obra

## Bibliografía

SOLANILLA, José Luis, «La cúpula del pabellón aragonés en la Expo será pintada por Broto», en *Heraldo de Aragón*, 30 de enero de 1991, p. 15.

F.A.B., en «Artes y Letras» de *Heraldo de Aragón*, 31 de enero de 1991, p. 7.

GRESA, Luis, «Broto en las alturas», en n.º Extraordinario de *Aragón Turístico y Monumental*, diciembre 1991, número 328, año 65, pp. 29-31.

ANÓNIMO, «Sentido espiritual de la obra de Broto», en *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero de 1992, p. 23

SOLANILLA, José Luis, «Aragón edifica su presencia en la capital del mundo de 1992», en *Heraldo de Aragón*, 4 de febrero de 1991, p. 17.

VAZQUEZ, J.J. (Coord.), *Pabellón de Aragón/Pavilion of Aragon. Exposición Universal. Sevilla 1992*, Zaragoza, Pabellón de Aragón, 1992, pp. 43-49.

*La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre-30 noviembre 2003*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, p. 178.

## Número de inventario: 80

**Título:** La ciudad soñada. Cúpula I y Cúpula II

**Autor:** Santiago Arranz

**Otros colaboradores:** José María Ruiz de Temiño (arquitecto)

**Cronología:** Septiembre de 1992

**Localización:** El Cubo (antigua sede de la Gerencia Municipal de Urbanismo de Zaragoza. Despacho del Concejal de Urbanismo)

**Técnica y materiales:** Óleo sobre poliéster y collage de papel de aluminio

**Medidas:** 1'50 X 3'50 m ø

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** S. Arranz Sep. 1992 (junto al anillo)

## Bibliografía

Santiago Arranz. *Cúpulas. Bocetos y dibujos preparatorios 1992 Dibujos definitivos 1993, Torreón Fortea 25 enero-20 febrero 1994*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994.

ABAD ROMEU, Carlos, *Inventario de Bienes Histórico Artísticos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 141-142.

Santiago Arranz. *La línea de la historia. Trabajos artísticos realizados en la Biblioteca Municipal María Moliner y en el Centro de Historia de Zaragoza, 1998-2003, y obra derivada, Casa de los Morlanes, 8 junio-18 julio 2004*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2004, pp. 20-21.

Santiago Arranz. *Viaje a la abstracción 1997-2007, Sala de exposiciones del Ayuntamiento de Alcañiz 8 septiembre 7 octubre 2007*, Alcañiz, Ayuntamiento de Alcañiz, 2007, p. 41.

CASTÁN, Ignacio, LEMAIRE, G.G., *Santiago Arranz. El discurso de lo real*, Bogotá, Centro Cultural Reyes Católicos Bogotá, 2009, pp. 24-31.

Santiago Arranz. *Una y otra realidad, La Lonja, 7 octubre 2011-8 enero 2012*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2011, p. 14.



Preparación de las cúpulas. Proceso de ejecución (fotografía de Santiago Arranz)



Detalles del proceso de realización(fotografía de Santiago Arranz)





Detalles del proceso de realización (fotografía de Santiago Arranz)





Cúpula I (fotografía de Santiago Arranz)



Cúpula II (fotografía de Santiago Arranz)



Vista general de las cúpulas instaladas en El Cubo





Cúpula I



Cúpula II

## Número de inventario: 81

**Título:** La ciudad de la Paz (Iustitia, Libertas, Aequalitas)

**Autor:** Jorge Gay Molins

**Otros colaboradores:** José María Valero (arquitecto)

**Cronología:** 1992

**Localización:** Delegación del Gobierno en Aragón

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo pegado en tabla

**Medidas:** 4'40 x 6'28 m

**Promotor:** Delegación de Gobierno en Aragón

**Propietario:** Gobierno de España

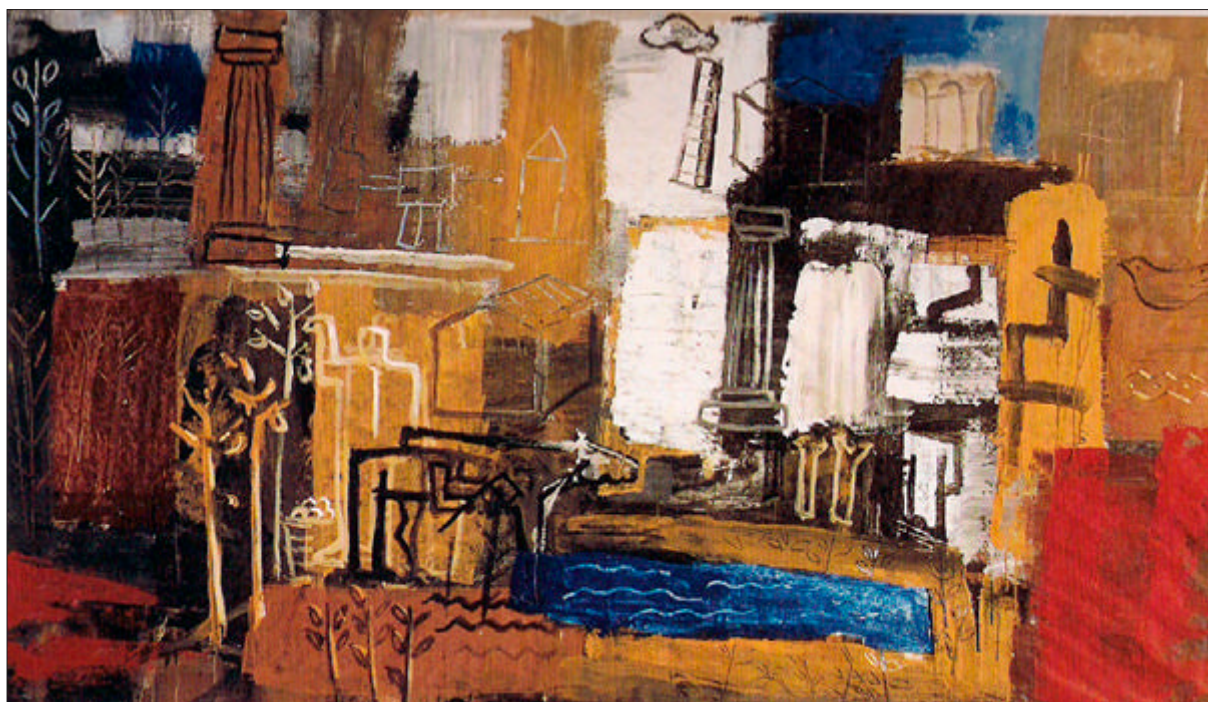
**Inscripciones:** AEQUALITAS / IUSTITIA / LIBERTAS (estas tres inscripciones, realizadas en letras doradas, aparecen en tres hojas situadas en el centro de la composición)

Jorge Gay 1992 (ángulo inferior derecho)

## Bibliografía:

M.R., «La ciudad de la Paz», nueva pintura para cubrir viejos simbolismos», en «Hoy Domingo» suplemento de *Heraldo de Aragón*, 31 de enero de 1993, pp. 16-17.

*La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre-30 noviembre 2003*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, pp. 180 y 190-192.



Boceto de *La ciudad de la Paz* (imagen del catálogo *La ciudad, el amor y los sueños*)





*La ciudad de la Paz, en el vestíbulo de la Delegación del Gobierno en Aragón*







Detalles del mural

## Número de inventario: 82

**Título:** La vida, música I. La vida, música II.

**Autor:** Jorge Gay Molins

**Otros colaboradores:** José Manuel Pérez Latorre (arquitecto)

**Cronología:** 1993

**Localización:** Techo de la sala de protocolo del Auditorio de Zaragoza

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo pegado a DM

**Medidas:** 7'50 x 7'50 m

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** En la primera pintura podemos leer: DE TODO LUGAR MANA (inscripción realizada en letras doradas; estas cuatro palabras están distribuidas en los cuatro ángulos de la pintura)

En la segunda pintura aparece: MUSICA DULCE PARA NIEVES (inscripción realizada en letras doradas; estas cuatro palabras están distribuidas en los cuatro ángulo de la pintura)

J G M (firma del autor; estas letras aparecen en la chaqueta del saxofonista)

### Bibliografía:

NAVARRETE, Pilar, *Auditorio Palacio de Congresos Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Auditorio Palacio de Congresos Zaragoza, Construcciones Lain S.A., 1995, pp. 32, 57-59.

ABAD ROMEU, Carlos, *Inventario de Bienes Histórico Artísticos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, p. 303. *La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre-30 noviembre 2003*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, pp.178-179 y 194-197.



La vida, música I  
(imagen del catálogo *La ciudad, el amor y los sueños*)



La vida, música II  
(Imagen del catálogo *La ciudad, el amor y los sueños*)





Detalle La vida, música I



Detalle La vida, música II



Detalle La vida, música II





*Sueño de los padres y los hijos (Imagen del catálogo La ciudad, el amor y los sueños)*



Detalle La vida, música II



Detalle La vida, música I



Detalle La vida, música II



Detalle La vida, música I



## Número de inventario: 83

**Título:** Sin título

**Autor:** Santiago Arranz

**Otros colaboradores:** José María Ruiz de Temiño (arquitecto)

**Cronología:** 1995

**Localización:** Vestíbulo de la Casa de los Morlanes

**Técnica y materiales:** Técnica mixta sobre tabla adherida al muro

**Medidas:** 2'8 x 12'70 m

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** 1995/S. ARRANZ (lado inferior del tercer panel situado por la izquierda)

## Bibliografía

NAVARCORENA, M., «Casa de los Morlanes, nueva vida en palacio», en *Panorama*, suplemento de *El Periódico de Aragón*, 18 de abril de 1999, pp. 8-11.

*Morlanes. Santiago Arranz, Casa de los Morlanes 18 mayo-16 julio 2000*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2000.

*Santiago Arranz. La línea de la historia. Trabajos artísticos realizados en la Biblioteca Municipal María Moliner y en el Centro de Historia de Zaragoza, 1998-2003, y obra derivada, Casa de los Morlanes, 8 junio-18 julio 2004*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2004, pp. 11, 20-21, 59, 81-82.

*Santiago Arranz. Viaje a la abstracción 1997-2007, Sala de exposiciones del Ayuntamiento de Alcañiz 8 septiembre 7 octubre 2007*, Alcañiz, Ayuntamiento de Alcañiz, 2007, pp. 7 y 41.

*Santiago Arranz. Una y otra realidad, La Lonja, 7 octubre 2011-8 enero 2012*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2011, p. 15.

PINTURA MURAL EN EL ESPACIO URBANO DURANTE LA DEMOCRACIA



Vista general de la fachada de la Casa de los Morlanes (fotografía de Santiago Arranz)





Ventana correspondiente a adonías el usurpador  
(fotografía de santiago arranz)



Ventana correspondiente a la Alegoría del buen gobierno  
(fotografía de Santiago Arranz)



Ventana correspondiente a David y Saúl  
(fotografía de Santiago Arranz)



Ventana correspondiente a la Justicia del rey Salomón  
(fotografía de Santiago Arranz)



Ventana correspondiente a Marco Antonio  
recibido por Cleopatra  
(fotografía de Santiago Arranz)



Ventana correspondiente a Muscio Escévola  
(fotografía de Santiago Arranz)



Ventana correspondiente a la Reina de Saba  
(fotografía de Santiago Arranz)



Ventana correspondiente al Rey impartiendo Justicia  
(fotografía de Santiago Arranz)



Detalle de Adonías el usurpador  
(fotografía de Santiago Arranz)



Detalle de Adonías el usurpador (fotografía de Santiago Arranz)



Detalle de Adonías el usurpador (fotografía de Santiago Arranz)



Detalle de Alegoría del buen gobierno (fotografía de Santiago Arranz)



Detalle de David y Saúl (fotografía de Santiago Arranz)





Detalle de David y Saúl (fotografía de Santiago Arranz)



Detalle de David y Saúl (fotografía de Santiago Arranz)



Detalle de Muscio Escévola (fotografía de Santiago Arranz)



Detalle de Muscio Escévola (fotografía de Santiago Arranz)



Detalle de Muscio Escévola (fotografía de Santiago Arranz)



Detalle de Rey impartiendo Justicia (fotografía de Santiago Arranz)



Detalle de Rey impartiendo Justicia (fotografía de Santiago Arranz)





Vocabulario de imágenes (bocetos de Santiago Arranz)



Bocetos (propiedad de Santiago Arranz)



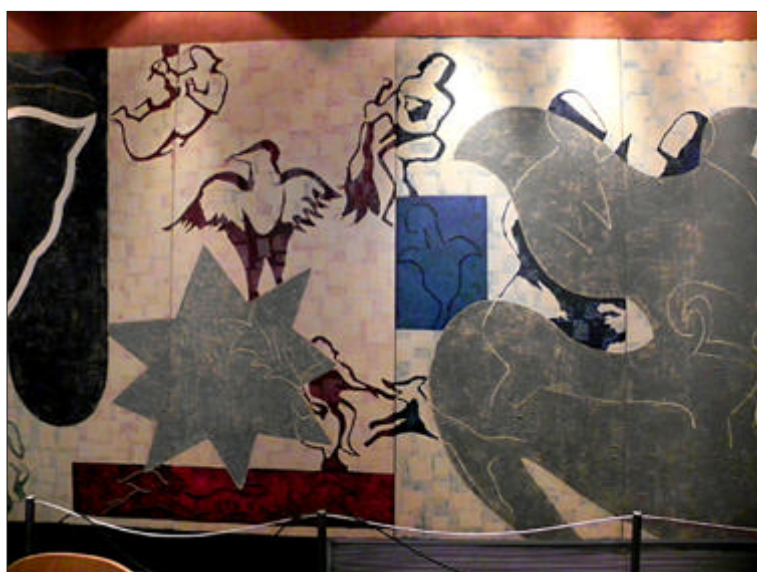


Vista general del mural (fotografía de Santiago Arranz)



Vista general del mural (fotografía de Santiago Arranz)





Detalles del mural



## Número de inventario: 84

**Título:** Sin título

**Autor:** Miguel Ángel Arrudi

**Otros colaboradores:** Carlos Miret (arquitecto)

**Cronología:** 1986

**Localización:** calle San Braulio, n.º 7 (casa contigua a la antigua sede del PSOE)

**Medidas:** 13 x 2 m aproximadamente

**Técnica y materiales:** Spray y pintura al clorocaucho

**Promotor:** PSOE

**Propietario:** Propietarios del inmueble

**Inscripciones:** Sin inscripciones

## Bibliografía

SÁNCHEZ, Dionisio, «Los nuevos vecinos», en *Semanal de Heraldo de Aragón*, 13 de abril de 1986, p. 17.

ANÓNIMO, «Arte en la calle», en *El Día*, 21 de agosto de 1986, p. 21.

ANÓNIMO, «Contraportada», en *El Pairón*, n.º 32, abril, 2004, p. 28.



Mural en la sede del PSOE (fotografía de Miguel Ángel Arrudi)



Detalle del mural (fotografía de Miguel Ángel Arrudi)

## Número de inventario: 85

**Título:** Sin título

**Autor:** Fernando Fernández Lázaro (autor del diseño)

**Otros colaboradores:** La empresa encargada de su ejecución fue Federico Urzaiz, siendo Alfonso Forcellino el autor material del mural.

**Cronología:** 1986

**Localización:** Plaza del Rosario. El mural desapareció en 2005 con motivo del derribo de los inmuebles sobre los que se situaba, adquiridos por la Fundación Norte con la intención de levantar allí su sede.

**Medidas:** 15 x 30 m aproximadamente

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza (Gerencia de Urbanismo)

**Propietario:** El propietario de los inmuebles sobre los que se realizó la pintura mural

**Inscripciones:** Arquitecto: Fernando Fernández Lázaro / Restauración: Federico Urzaiz (muro situado en el extremo izquierdo de la medianera)

## Bibliografía:

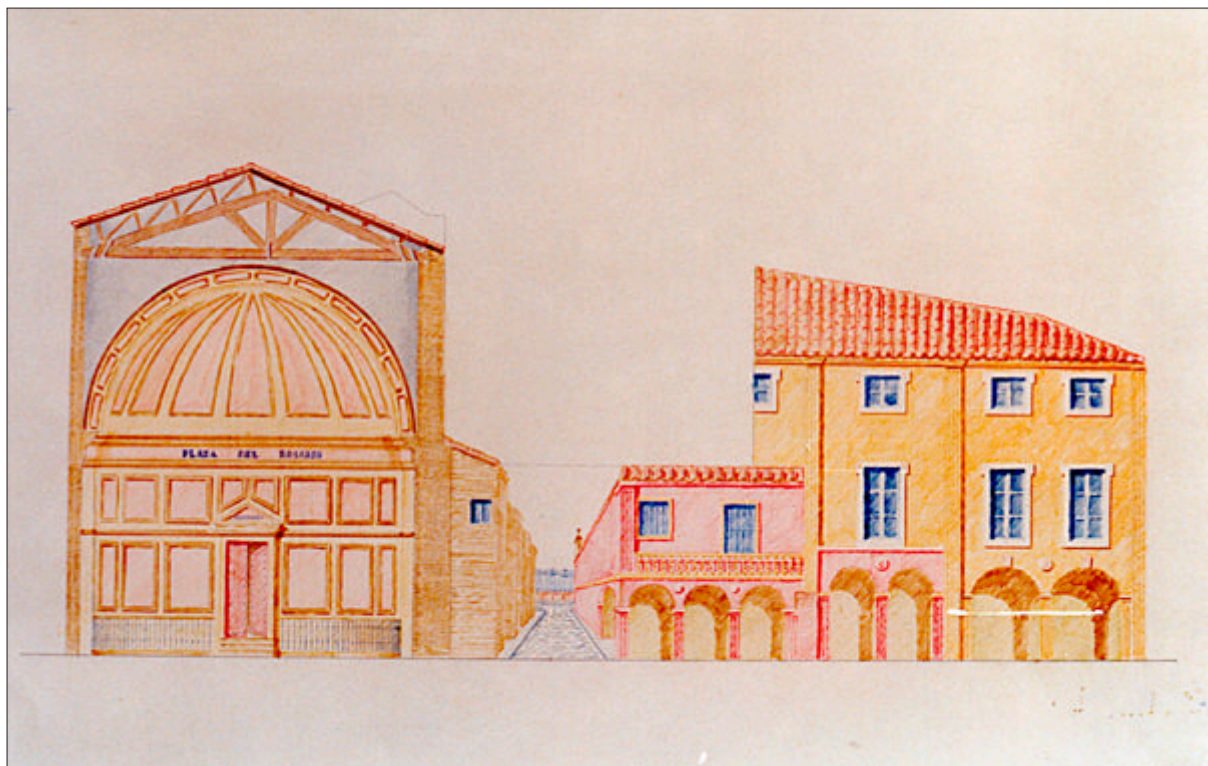
FRAGO, Jesús, «El Centro Histórico comienza a cambiar de fisonomía», en *Heraldo de Aragón*, 18 de octubre de 1986, p. 5.

MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, «Guías y colorín para el casco», en «Pilar 88» de *Heraldo de Aragón*, 9 de octubre de 1988, p. 7.

GARCÍA BANDRÉS, Luis José, «A Zaragoza le salen los colores», en «Hoy Domingo» de *Heraldo de Aragón*, 5 de agosto de 1990, pp. 8-9.

SORIA, Celia, «Símbolos venidos abajo», en *El Periódico de Aragón*, 16 de marzo de 2005, p. 18.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Zaragoza en technicolor: las pinturas murales del programa Pintura en Fachadas», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 557-558.



Boceto (propiedad de Fernando Fernández Lázaro)





Vista general del mural (fotografía de Fernando Fernández Lázaro)



Detalles del mural (fotografía de Fernando Fernández Lázaro)





Detalles del mural (fotografía de Fernando Fernández Lázaro)

## Número de inventario: 86

**Título:** Sin título

**Autor:** Miguel Ángel Arrudi

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1987

**Localización:** Centro Deportivo Municipal Gran Vía (antigua Hípica)

Piscinas. Desaparecida.

**Técnica y materiales:** Spray y pintura al clorocaucho

**Medidas:** Desconocidas

**Promotor:** Miguel Ángel Arrudi

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:**

## Bibliografía

REDACCIÓN, «Motivos artísticos para las piscinas de la Hípica», en *Heraldo de Aragón*, 25 de febrero de 1987, p. 7.

REDACCIÓN, «Las piscinas de la Hípica ya están decoradas», en *Heraldo de Aragón*, 9 de mayo de 1987, p. 10.

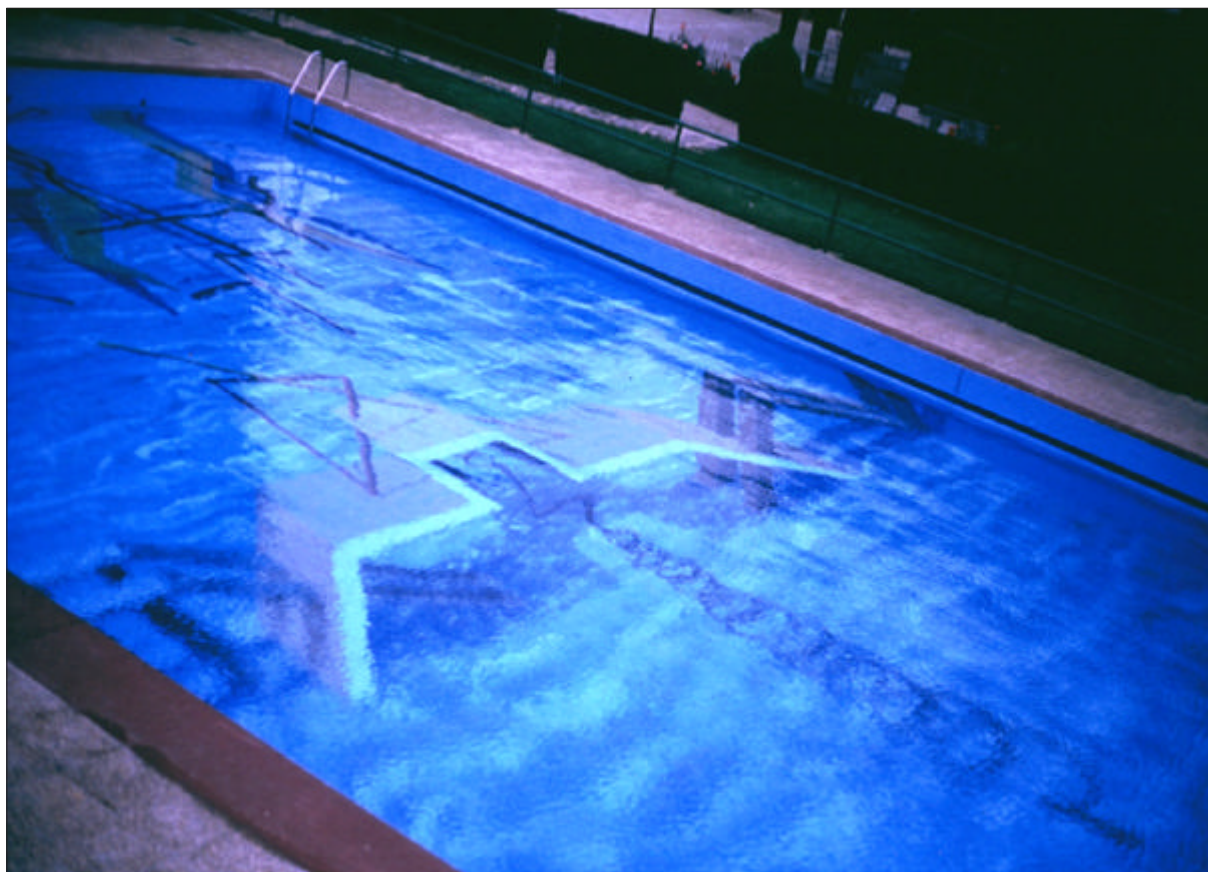
GARCÍA, Dulce, «Miguel Ángel Arrudi», en *Artefacto*, 1988, pp. 35-37.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Miguel Ángel Arrudi. Lo público y lo lúdico en el arte», en GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina y LOMBA SERRANO, Concepción (Eds.), *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 376-377.



Piscina infantil de C.D.M. Gran Vía (fotografía de Miguel Ángel Arrudi)





Piscina del C.D.M. Gran Vía (fotografía de Miguel Ángel Arrudi)



## Número de inventario: 87

**Título:** Sin título

**Autor:** Miguel Ángel Arrudi

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1987

**Localización:** Centro Deportivo Municipal Gran Vía (antigua Hípica). Graderío. Desaparecido.

**Medidas:** 15 x 3 m aproximadamente

**Técnica y materiales:** Spray y pintura al clorocaucho

**Promotor:** Miguel Ángel Arrudi

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** ARRUDI 1987 (parte central del graderío)

### Bibliografía:

REDACCIÓN, «Motivos artísticos para las piscinas de la Hípica», en *Heraldo de Aragón*, 25 de febrero de 1987, p. 7.

REDACCIÓN, «Las piscinas de la Hípica ya están decoradas», en *Heraldo de Aragón*, 9 de mayo de 1987, p. 10.

GARCÍA, Dulce, «Miguel Ángel Arrudi», en *Artefacto*, 1988, pp. 35-37.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Miguel Ángel Arrudi. Lo público y lo lúdico en el arte», en GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina y LOMBA SERRANO, Concepción (Eds.), *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 376-377.



Vista general del graderío (fotografía de Miguel Ángel Arrudi)

## Número de inventario: 88

**Título:** Sin título

**Autor:** Miguel Ángel Arrudi

**Otros colaboradores:** Carlos Miret (arquitecto)

**Cronología:** 1988

**Localización:** Friso exterior de la rotonda central. Centro Cívico Delicias (antiguo mercado de pescados)

**Medidas:** 2 x 30 m aproximadamente

**Técnica y materiales:** Spray y pintura al clorocaucho

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Propietario:** Ayuntamiento de Zaragoza

**Inscripciones:** Sin inscripciones

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Miguel Ángel Arrudi. Lo público y lo lúdico en el arte», en GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina y LOMBA SERRANO, Concepción (Eds.), *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 377-378.



Centro Cívico Delicias con el mural de Miguel Ángel Arrudi (fotografía de Carlos Miret)





Mural de Miguel Ángel Arrudi. Detalles



## Número de inventario: 89

**Título:** Puerta del Duque de la Victoria

**Autor:** José Lanao (autor del diseño)

**Otros colaboradores:** La empresa encargada de su ejecución fue Federico Urzaiz, siendo Alfonso Forcellino, trabajador de la misma, el ejecutor material del mural.

**Cronología:** 1988

**Localización:** Plaza de San Miguel, medianera de la calle Reconquista, n.º 4.

**Medidas:** 18 x 15 m aproximadamente

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza (Gerencia de Urbanismo)

**Propietario:** La comunidad de vecinos del inmueble, o el propietario del mismo.

**Inscripciones:** A.G Forcellino 1988 (lateral izquierdo del mural, a la altura del arranque de la cortina)

### Bibliografía:

BARDAJÍ, Rafael, «Nuevas inversiones para la remodelación del casco viejo», en *Heraldo de Aragón*, 27 de mayo de 1988, p. 5.

MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, «Guías y colorín para el casco», en *Pilar 88 de Heraldo de Aragón*, 9 de octubre de 1988, p. 7.

GARCÍA BANDRÉS, Luis José, «A Zaragoza le salen los colores», en «Hoy Domingo» de *Heraldo de Aragón*, 5 de agosto de 1990, pp.8-9.

RUIZ MARÍN, Julián, *Memoria amante y personal de las calles de Zaragoza*, Tomo I, Zaragoza, Librería General, 1991, p. 335.

ABAD ROMEU, Carlos, *Inventario de Bienes Histórico Artísticos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, p. 256.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Zaragoza en technicolor: las pinturas murales del programa Pintura en Fachadas», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 561-563.



Boceto del mural (fotografía de José Lanao)





Vista general de la medianera antes de la intervención  
(fotografía de José Lanao)



Vista general del mural  
(fotografía de José Lanao)



Vista general del mural (fotografía de José Lanao)



## Número de inventario: 90

**Título:** Sin título

**Autor:** José Lanao (autor del diseño)

**Otros colaboradores:** La empresa encargada de su ejecución fue Alcantarilla, siendo Ana Alcantarilla la ejecutora material de la pintura.

**Cronología:** 1987

**Localización:** Medianera de la plaza Santo Domingo, n.º 9

**Medidas:** 7 x 4 m aproximadamente

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza (Gerencia de Urbanismo)

**Propietario:** La comunidad de vecinos del inmueble, o el propietario del mismo.

**Inscripciones:** Sin inscripciones

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Zaragoza en technicolor: las pinturas murales del programa Pintura en Fachadas», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 558-559.



Vista general de la fachada y del medianil (fotografía de José Lanao)



Vista de la medianera (fotografía de José Lanao)



## Número de inventario: 91

**Título:** Sin título

**Autor:** José Lanao (autor del diseño)

**Otros colaboradores:** La empresa Alcantarilla fue la encargada de su realización, siendo Ana Alcantarilla la ejecutora material de la obra.

**Cronología:** 1987

**Localización:** Medianil de la plaza de Santo Domingo n.º 17

**Medidas:** 6 x 6 m aproximadamente

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza (Gerencia de Urbanismo)

**Propietario:** La comunidad de vecinos del inmueble, o el propietario del mismo.

**Inscripciones:** Sin inscripciones

**Bibliografía:**

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Zaragoza en technicolor: las pinturas murales del programa Pintura en Fachadas», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 558-559.



Vista general de la fachada y de la medianera (fotografía de José Lanao)



Vista del mural (fotografía de José Lanao)

## Número de inventario: 92

**Título:** Sin título

**Autor:** José Lanao (autor del diseño)

La empresa Alcantarilla fue la encargada de su realización, siendo Ana Alcantarilla la autora material del mural.

**Cronología:** 1987

**Localización:** Calle Cereros n.º 5-7

**Medidas:** 10 x 3 m aproximadamente

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza (Gerencia de Urbanismo)

**Propietario:** La comunidad de vecinos del inmueble, o el propietario del mismo.

**Inscripciones:** Alcantarilla (lateral derecho, junto a la ventana de la primera planta)

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Zaragoza en technicolor: las pinturas murales del programa Pintura en Fachadas», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 559-560.



Vista de la medianera antes de la intervención (fotografía de José Lanao)



Mural de la calle Cereros n.º 5-7 (Fotografía de José Lanao)



## Número de inventario: 93

**Título:** Sin título

**Autor:** José Lanao (autor del diseño)

**Otros colaboradores:** La empresa encargada de su realización fue Alcantarilla, siendo Ana Alcantarilla la ejecutora material de la obra.

**Cronología:** 1987

**Localización:** Calle Mayoral n.º 26

**Medidas:** 18 x 3 m aproximadamente

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza (Gerencia de Urbanismo)

**Propietario:** La comunidad de vecinos del inmueble, o el propietario del mismo.

**Inscripciones:** Alcantarilla (lateral derecho del muro, sobre la planta baja)

## Bibliografía

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Zaragoza en technicolor: las pinturas murales del programa Pintura en Fachadas», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 559-560.



Mural en la calle Mayoral n.º 16 (fotografía de José Lanao)



## Número de inventario: 94

**Título:** Sin título

**Autor:** José Lanao (autor del diseño)

**Otros colaboradores:** La empresa encargada de su realización fue Alcantarilla, siendo Ana Alcantarilla la ejecutora material del mural.

**Cronología:** 1988

**Localización:** Calle Zumalacárregui n.º 44

**Medidas:** 15 x 10 m aproximadamente

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Promotor:** Ayuntamiento de Zaragoza (Gerencia de Urbanismo)

**Propietario:** La comunidad de vecinos del inmueble, o el propietario del mismo.

**Inscripciones:** Alcantarilla (ángulo inferior izquierdo del mural)

## Bibliografía

MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, «Guías y colorín para el casco», en Pilar 88 de *Heraldo de Aragón*, 9 de octubre de 1988, p. 7.

GARCÍA BANDRÉS, Luis José, «A Zaragoza le salen los colores», en «Hoy Domingo» de *Heraldo de Aragón*, 5 de agosto de 1990, pp. 8-9.

RUIZ MARÍN, Julián, *Memoria amante y personal de las calles de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, 1998, p. 155.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «Zaragoza en technicolor: las pinturas murales del programa Pintura en Fachadas», en GARCÍA GUATAS, Manuel, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, YESTE NAVARRO, Isabel (Coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 563-564.

PINTURA MURAL DE INICIATIVA PRIVADA DURANTE LA DEMOCRACIA



Vista general del mural (fotografía de José Lanao)





Vista del mural



Vista general de la fachada antes y después de la intervención (fotografía de José Lanao)



**Número de inventario: 95**

**Título:** Sin título

**Autor:** Julián Borreguero

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1981

**Localización:** Techo del Salón Altamira del restaurante Bahía (calle Doctor Cerrada n.º 12)

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre lienzo pegado al techo

**Medidas:** 1'8 x 3'5 m aproximadamente

**Promotor:** Ángel Bolado y Paco Santamaría

**Propietario:** Ángel Bolado y Paco Santamaría

**Inscripciones:** Borreguero-81 (ángulo inferior derecho)

**Bibliografía**

Vista general del mural





Detalles del mural







Detalles del mural



**Número de inventario: 96**

**Título:** Sin título

**Autor:** Sergio Abraín

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1991

**Localización:** Restaurante El Caball (planta calle)

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre panel adherido al muro

**Medidas:** 2'52 x 6'20 m aproximadamente

**Promotor:** Sergio Abraín y Santiago Sánchez

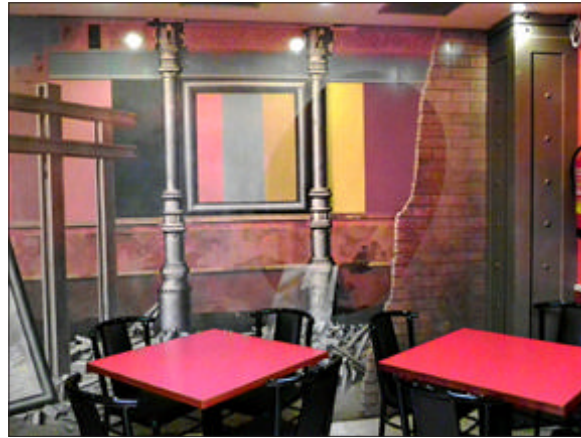
**Propietario:** Santiago Sánchez

**Inscripciones:** Sin inscripciones

**Bibliografía**

Mural en la primera planta de El Caball





Detalles del mural

**Número de inventario: 97**

**Título:** Sin título

**Autor:** Sergio Abraín

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1991

**Localización:** Restaurante El Caball (planta inferior)

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre panel adherido al muro

**Medidas:** 2'43 x 5'28 m aproximadamente

**Promotor:** Sergio Abraín y Santiago Sánchez

**Propietario:** Santiago Sánchez

**Inscripciones:** Sin inscripciones

**Bibliografía:**



Mural de la planta inferior de El Caball



Detalles del mural



**Número de inventario: 98**

**Título:** Sin título

**Autor:** Sergio Abraín

**Otros colaboradores:**

**Cronología:** 1991

**Localización:** Restaurante El Caball (planta inferior)

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre panel adherido al muro

**Medidas:** 0'83 x 0'95 m aproximadamente

**Promotor:** Sergio Abraín y Santiago Sánchez

**Propietario:** Santiago Sánchez

**Inscripciones:** Sin inscripciones

**Bibliografía**

Mural de la planta inferior de El Caball

## Número de inventario: 99

**Título:** Rex Lynx

**Autor:** Darya von Berner

**Otros colaboradores:** José Miguel de Yarza Nordmark (arquitecto)

**Cronología:** 1994

**Localización:** Vestíbulo del antiguo cine Palafox-Las Salas

**Técnica y materiales:** Temple de huevo sobre muro

**Medidas:** 3'70 x 17 m

**Promotor:** Zaragoza Urbana S.A.

**Propietario:** Zaragoza Urbana S.A.

**Inscripciones:** Darya von Berner 1994 (ángulo inferior derecho)

## Bibliografía

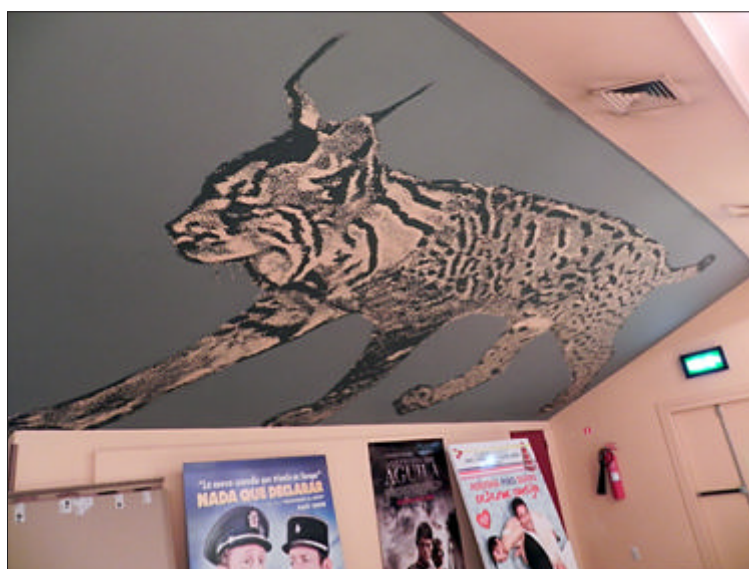
RIOJA, Ana, «Dos grandes lince para «custodiar» el Séptimo Arte», en *Diario 16*, 6 de octubre de 1994, p. 57.

C.P., «El Rex se reconvierte en tres cines y pasa a llamarse Palafox-Las Salas», en *Heraldo de Aragón*, 4 octubre de 1994, p. 35.

GRAU TELLO, M.<sup>a</sup> Luisa, «La vuelta de la pintura mural a los cines de Zaragoza: *Rex Lynx* de Darya von Berner en *Palafox Las Salas*», en *AACA Digital*, n.º 14, marzo, 2011.



Vista general de Rex Lynx



Detalles de Rex Lynx



## Número de catálogo: 100

**Título:** Días de vino y flores

**Autor:** Jorge Gay Molins

Otros colaboradores:

**Cronología:** 1995

**Localización:** Techo del restaurante-crepería Flor

**Técnica y materiales:** Acrílico sobre muro

**Medidas:** 40 m<sup>2</sup>

**Promotor:** Pepe Rebollo

**Propietario:** Pepe Rebollo

**Inscripciones:** Sin inscripciones

## Bibliografía

*La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre-30 noviembre 2003, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, p. 200*



Vista general del restaurante



Detalles del mural

**Número de catálogo: 101**

**Título:** Les oiseaux amoureux

**Autor:** Jorge Gay Molins

**Otros colaboradores:** José Manuel Pérez Latorre (arquitecto)

**Cronología:** 1997-1998

**Localización:** Zona de bar de la Fábrica de cerveza La Zaragozana

**Técnica y materiales:** Pintura acrílica sobre lienzo adherido al muro

**Medidas:** 4 x 3 m

**Promotor:** Fábrica de cerveza La Zaragozana

**Propietario:** Fábrica de cerveza La Zaragozana

**Inscripciones:** J. G. M. 1997-98 (ángulo inferior derecho)

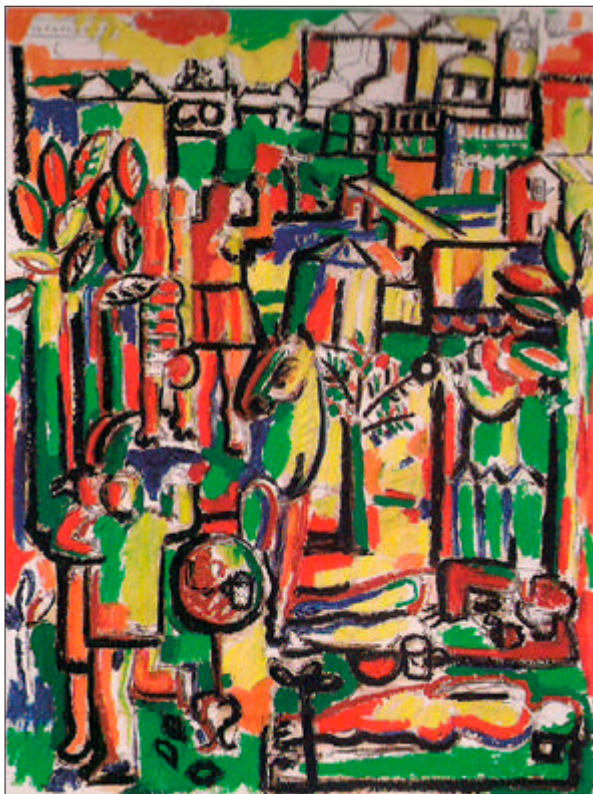
**Bibliografía**

*La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 octubre-30 noviembre 2003, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003, pp. 179-180 y 204-205.*



Vista del mural dentro del Espacio Ámbar





Boceto de Les oiseaux amoureux (imagen del catálogo *La ciudad, el amor y los sueños*)

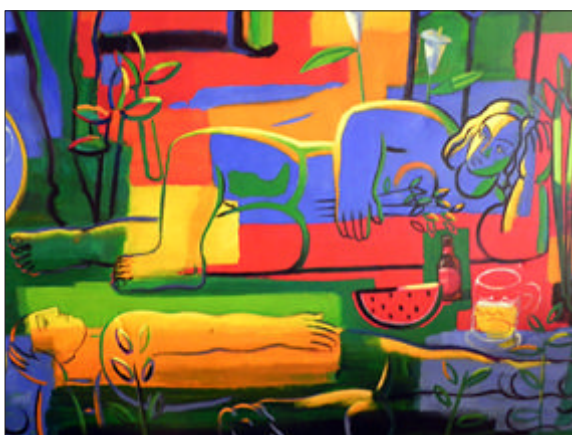
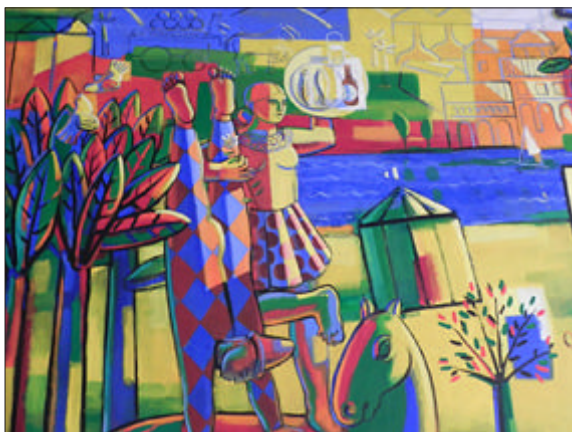


Vista de Les oiseaux amoureux



Detalle del mural





Detalle del mural

